Tarih ile Edebiyat Arasında
Burjuva



FRANCO MORETTI

ÇEVİREN
EREN BUĞLALILAR



FRANCO MORETTI • **Burjuva**

FRANCO MORETTI 1972'de Università di Roma Laurea'dan mezun oldu. İtalyan edebiyat eleştirmeni ve 2000 yılından itibaren Stanford University'de İngiliz dili profesörü. *Signs Taken for Wonders* (1983) [*Mucizevi Göstergeler*, çev. Zeynep Altok, Metis, 2006], *The Way of the World* (1987), *Modern Epic* (1995) [*Modern Epik*, çev. Mehmet Murat Şahin, Agora, 2005], *Atlas of the European Novel 1800-1900* (Verso, 1998), *Graphs, Maps, Trees* (2005) [*Edebi Teoriye Soyut Modeller: Grafikler, Haritalar, Ağaçlar*, çev. Ebru Kılıç, Nurçin İleri, Esin Düzel, Agora, 2006] ve *Distant Reading* (Verso, 2013) kitaplarının yazarıdır. *The Novel: History, Geography and Culture* (Princeton, 2006) dizisinin editörü [orjinali 5 cilt olarak İtalyanca hazırlanan *Il Romanzo*'dan (2001-2003) İngilizce için yapılan 2 ciltlik seçki]. The Center for the Study of the Novel and the Literary Lab'in kurucusu. Makalelerine sıklıkla *New Left Review*'da rastlanabilir, eserleri 20'nin üzerinde dile çevrilmiştir.

The Bourgeois. Between History and Literature

İletişim Yayınları 2113 • Edebiyat Eleştirisi 45
ISBN-13: 978-975-05-1707-5

1. BASKI 2015, İstanbul

EDİTÖR Kerem Ünüvar
YAYINA HAZIRLAYAN Necdet Dümelli
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Merve Öztürk
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

FRANCO MORETTI

Tarih ile Edebiyat Arasında
Burjuva

The Bourgeois
Between History and Literature

ÇEVİREN *Eren Buğlalılar*



Perry Anderson ve
Paolo Flores d'Arcais'e...

İÇİNDEKİLER

İKİNCİ BÖLÜM

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BEŞİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Kavramlar ve Çelişkiler

"Ben burjuva sınıfının bir üyesiyim"

Burjuva... Bu kavram, yakın zamana kadar toplumsal çözümlemelerin vazgeçilmez bir parçası olarak görülürdü; şimdilerdeyse kulağınıza çalınmadan yıllar geçebilir. Kapitalizm en güçlü dönemini yaşasa da onun insanda vücut bulmuş hali ortadan kaybolmuş gibi görünüyor. Max Weber, 1895 yılında "Ben burjuva sınıfının bir üyesiyim, kendimi böyle hissediyorum ve onun görüşleri, idealleriyle büyütüldüm,"[1] diye yazmıştı. Bugün kim bu sözleri tekrar edebilir? Burjuva "görüşleri ve idealleri" – Nedir onlar?

Değişen bu ortam bilimsel araştırmalara da yansıyor. Simmel ve Weber, Sombart ve Schumpeter; bu kişilerin tümü kapitalizmi ve burjuvaziyi –ekonomiyi ve antropolojiyi– bir demir paranın iki yüzü olarak görmüşlerdi. Immanuel Wallerstein çeyrek yüzyıl önce "Modern dünyamız üzerine bildiğim hiçbir ciddi tarihsel yorum yoktur ki," diye yazmıştı, "burjuvazi ...kavramını içermesin. Bunun bir sebebi var: Başkahra-

1 "Der Nationalstaat und die Volkswirtschaftspolitik", *Gesammelte politische Schriften*, Tübingen, 1971, s. 20.

manı olmayan bir öykü anlatmak zordur."[2] Yine de bugün, "görüşlerin ve ideallerin" kapitalizmin başarısında oynadığı rolü vurgulayan tarihçilerin bile –Meiksins Wood, de Vries, Appleby, Mokyr– burjuva figürüne ya çok az ilgisi vardır ya da hiç yoktur. Ellen Meiksins Wood, *Kapitalizmin Arkaik Kültürü*'nde "İngiltere'de kapitalizm vardı ama onu var eden burjuvazi değildi. Fransa'da da (şöyle böyle) muzaffer bir burjuvazi vardı, fakat onun da devrimci projesinin kapitalizmle pek az ilgisi bulunuyordu," diye yazar.Yahut son olarak: "*Burjuvanın... kapitalistle* zorunlu bir özdeşliği yoktur."[3]

Evet, zorunlu bir özdeşlik yoktur; zaten mesele de bu değildir. Weber, *Protestan Ahlâkı*'nda "Burjuva sınıfının ve onun kendine has özelliklerinin doğuşu emeğin kapitalist örgütlenişinin doğuşuyla yakından ilişkili" bir süreçtir "*ama aynı şey değildir*,"[4] diye yazar. Yakından ilişkili ama aynı şey değil; *Burjuva*'nın altında yatan fikir de budur: Burjuvaziye –ki çoğunlukla eril bir figür olagelmiştir– ve onun kültürüne, bunların ikisiyle de tam olarak örtüşmeyen bir iktidar yapısının parçaları olarak bakmak. Fakat tekil bir burjuvadan bahsetmenin kendisi de tartışmaya açıktır. Hobsbawm, *İmparatorluk Çağı*'nda "Büyük burjuvazi kendini biçimsel olarak astlarından ayıramadı. Yapısı yeni katılımcılara açık tutulmak zorundaydı – varlığının doğası böyleydi,"[5] diye yazar. Perry Anderson'a göre bu geçirgenlik, burjuvaziyi

---

2 Immanuel Wallerstein, "The Bourgeois(ie) as Concept and Reality", *New Left Review* I/167 (Ocak-Şubat 1988), s. 98.

3 Ellen Meiksins Wood, *The Pristine Culture of Capitalism: A Historical Essay on Old Regimes and Modern States*, Londra 1992, s. 3 [*Kapitalizmin Arkaik Kültürü*, çev. Oyu Köymen, Yordam Kitap, 2007], ikinci alıntı ise *The Origin of Capitalism: A Longer View*, Londra, 2002 (1999), s. 63.

4 Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York, 1958 (1905), s. 24 (vurgu sonradan eklendi) [*Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Zeynep Aruoba, Hil Yayınları, 1997].

5 Eric Hobsbawm, *The Age of Empire: 1875-1914*, New York, 1989 (1987), s. 177 [*İmparatorluk Çağı: 1875-1914*, çev. Vedat Aslan, Dost Kitabevi Yayınları, 2010].

> kendinden önceki soyluluktan ve sonraki işçi sınıfından ayırır. Birbirleriyle çelişen bu sınıfların kendi içlerindeki önemli farklılıklara rağmen bağdaşık olmaları yapısal olarak daha ön plandadır: Aristokrasi medeni unvanları ve yargısal ayrıcalıkları birleştiren yasal bir statüyle tanımlanırken, işçi sınıfının sınırları genelde beden emeğinin koşullarına göre belirlenir. Toplumsal bir grup olarak burjuvazinin, kıyaslanmaya uygun bir iç birliği yoktur.[6]

Geçirgen sınırlar ve zayıf bir iç uyum: Bu hususiyetler, burjuvazinin bir sınıf olduğu fikrini geçersiz kılar mı? Burjuvazinin yaşayan en önemli tarihçisi Jürgen Kocka'ya göre, kavramın çekirdeği diyebileceğimiz şeyle dış çeperi arasında bir ayırım yapmak kaydıyla, burjuvazinin bir sınıf olmadığını düşünmek yersizdir. Esasında dış çeper, hem toplumsal hem de tarihsel olarak önemli değişiklikler geçirmiştir. Burjuvazi 18. yüzyılın sonuna dek, erken dönem şehirli Avrupa'nın "serbest meslek erbabı küçük işletmecilerini (zanaatkârlar, perakendeci tacirler, hancılar ve küçük mülk sahipleri)" kapsıyorken, bir yüzyıl sonra "orta ve alt düzey beyaz yakalı çalışanlardan"[7] müteşekkil ve bir öncekinden tamamen farklı bir nüfustan oluşuyordu. Diğer taraftan da, 19. yüzyıl boyunca Batı Avrupa'da senkretik "mülk sahibi ve eğitimli burjuvazi" figürünün ortaya çıkması sınıfa yeni bir ağırlık merkezi kazandırmış ve onun hâkim sınıf haline gelmesini sağlayabilecek özelliklerini güçlendirmişti. Bu yakınlaşma, ifadesini Almancadaki *Besitzs* ve *Bildungsbürgertum* –mülk sahibi burjuvazi ve kültürlü (eğitimli) burjuvazi– kavram çiftinde ya da daha yavan biçimiyle, Britanya vergi

6 Perry Anderson, "The Notion of Bourgeois Revolution" (1976), *English Questions*, Londra, 1992, s. 122.

7 Jürgen Kocka, "Middle Class and Authoritarian State: Toward a History of the German Bürgertum in the Nineteenth Century", *Industrial Culture and Bourgeois Society. Business, Labor, and Bureaucracy in Modern Germany*, New York/Oxford, 1999, s. 193.

sisteminin (sermayeden gelen) kârları ve (mesleki hizmetlerden gelen) ücretleri tarafsız bir biçimde "aynı başlık altına" yerleştirmesinde buluyordu.[8]

Mülkiyetle kültürün buluşması: Ben de, Kocka'nın idealtipini önemli bir farkla da olsa benimseyeceğim. Bir edebiyat tarihçisi olarak, belirli toplumsal gruplar –bankacılar, yüksek devlet memurları, sanayiciler, doktorlar ve benzeri– arasındaki fiili ilişkilerden ziyade, kültürel formlar ve sınıfın karşılaştığı yeni gerçeklikler arasındaki "kat yerine" odaklanacağım. Örneğin, "konfor" kelimesi meşru burjuva tüketiminin sınırlarını nasıl çiziyor ya da hikâye anlatmanın temposu varoluşun yeni yapısına nasıl ayak uyduruyor? *Burjuva*'nın konusu: Edebiyatın prizmasından yansıyan burjuvazi.

Uyumsuzluk [disonans]

Burjuva kültürü, *tek* bir kültür mü? Peter Gay, beş ciltlik *The Bourgeois Experience* [*Burjuva Deneyimi*] isimli çalışmasının sonlarında "Mikroskobumla incelediğim sınıfı ...çok renkli –alaca– diye nitelemek... mümkündür," diye yazar.[9] "Burjuvanın burjuvayla savaştığı yerlerde ekonomik çıkar, dinsel gündemler, entelektüel inançlar, toplumsal rekabet ve kadınların toplumdaki yeri gibi konular siyasal meseleler haline gelmiştir," diye de ekler sonraki bir tarih çalışmasında; bölünmeler öylesine keskindir ki "burjuvazinin tanımlanabilir bir kendilik olduğundan şüphe etmek cazip hale gelir."[10] Gay'e göre tüm bu "çarpıcı çeşitlilik"[11] 19.

8 Hobsbawm, *Age of Empire*, s. 172.

9 Peter Gay, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. V. Pleasure Wars*, New York, 1999 (1998), s. 237-8.

10 Peter Gay, *Schnitzler's Century: The Making of Middle-Class Culture 1815-1914*, New York, 2002, s. 5.

11 Peter Gay, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. I. Education of the Senses*, Oxford, 1984, s. 26.

yüzyılda toplumsal değişimin hızlanmasının bir sonucudur ve burjuva tarihinin Viktorya dönemine özgüdür.[12] Gelgelelim, burjuva kültürünün çelişkilerine ilişkin daha geniş bir bakış açısı sunmak da mümkündür. Aby Warburg, Santa Trinita'daki Sassetti Şapeli üzerine yazdığı ve Machiavelli'nin *Istorie Fiorentine*'deki [*Floransa Tarihi*] Lorenzo betimlemesinden ilham alan –"neşeli ve ciddi yanlarına baksanız [*la vita leggera e la grave*] onda uzlaşması imkânsız gibi görünen iki ayrı kişilik fark edebilirdiniz [*quasi con impossibile congiunzione congiunte*]"– denemesinde şöyle bir gözlem yapar:

> Medici dönemi Floransa'sında bir yurttaş; Ortaçağ'a özgü bir Hıristiyanlık, romantize edilmiş bir şövalyelik yahut klasik bir yeni Platonculuk anlamındaki idealizm ile, bahsedilen idealizmden tamamen farklı özellikleri olan Pagan bir Etrüsk tacirinin maddiyata düşkün ve pratiğe önem veren karakterini kendinde birleştiriyordu. Bu esrarengiz insan/yaratık basit ama düzenli yaşamında, her ruhsal itkiyi kendi zihninin bir uzantısı, boş zamanlarında geliştirilecek ve sonra faydalanılacak bir şey olarak seve seve kabul ederdi.[13]

Esrarengiz bir insan/yaratık hem idealist hem de maddiyata düşkün. Medici ile Viktorya dönemi arasındaki başka bir burjuva altın çağı hakkında yazan Simon Schama'ya göre farklı değerlerin bu "olağandışı bir aradalığı"

---

12 *A.g.e.*, s. 45 ve sonrası.

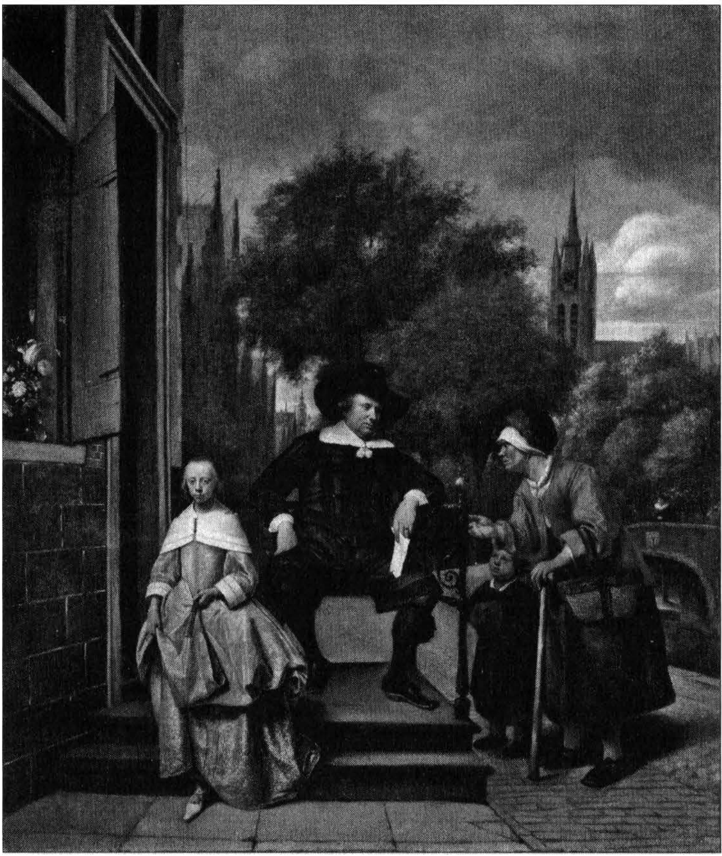
13 Aby Warburg, "The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie" (1920) *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles, 1999, s. 190-191, 218. Zıtların birleşmesine bir başka örnek de Warburg'un "Flemish Art and the Florentine Early Renaissance" (1902) adlı denemesinde bağışçı portresine dair yazdıklarında kendini gösterir: "Eller göklere sığınmak için yakaran diğerkâm bir jesti sürdürürken, bakışlar dalgınlıkla ya da ihtiyatlılıkla da olsa dünyaya doğrultulmuştur."(s. 297).

> ruhban sınıfından olsun ya da olmasın tüm yöneticilerin; bu bir aradalık olmadığı takdirde aç gözlülük ile çilecilik arasında daimi bir çarpışmaya dönüşerek çelişkilerle dolu bir değer sistemi haline gelecek olan bu durumla yaşamalarına imkân vermiştir. ...İflah olmaz bir alışkanlığa dönüşen maddiyat düşkünlüğü ve Hollanda ticaret ekonomisinin içine işlemiş olan riskli teşebbüslerin baştan çıkarıcılığı, eski Ortodoksluğun atanmış vasilerinin bütün o uyarı fişeklerini ve heybetli ahkâmını ateşlemişti. ...Görünüşte birbirinin zıddı olan bu değer sistemlerinin olağandışı bir aradalığı... yoksullukla cehennem azabı arasındaki acımasız bir seçim riskine girmeksizin, ihtiyaçlarının ya da vicdanlarının emirleri doğrultusunda kutsal ve dünyevi olan arasında hareket edebilecekleri alanı sağlamıştır onlara.[14]

Maddiyat düşkünlüğü ve eski Ortodoksluk: Jan Steen'in "Delftli Yurttaş"ı bize Schama'nın kitabının kapağından bakar [Resim 1]: Ağır bir adam, oturmuş, siyahlar içinde, kızının gümüş ve altın işlemeli parlak elbisesi bir yanında, dilencinin rengi atmış giysileriyse diğer yanında. Floransa'dan Amsterdam'a doğru uzanırken, Santa Trinita'nın çehresindeki içten canlılık donuklaşmıştır artık; yurttaş, sandalyesine mıhlanıp kalmış, sanki içinde bulunduğu vaziyetin "ahlâki itiş kakışı" (tekrar Schama) keyfini kaçırmıştır. Uzamsal olarak kızına yakındır ama yine de ona bakmaz; tam olarak dilenci kadını muhatap almamışsa da ondan tarafa dönmüştür; gözleri mahzun, dalgındır. Yapması gereken nedir?

Machiavelli'nin "uzlaşması imkânsız", Warburg'un "esrarengiz mahluk", Schama'nın "daimi bir çarpışma" dediği şeydir bu. Burjuva kültürünün erken dönem çelişkileriyle karşılaştırıldığında, Viktorya döneminin gerçekte ne oldu-

14 Simon Schama, *The Embarrassment of Riches*, California, 1988, s. 338, 371.



Resim 1. Jan Steen, "The Burgher of Delft and his Daughter", *1655. Bridgeman Art Library'nin izniyle.*

ğu açığa çıkar: Karşıtlıktan ziyade bir *uzlaşı* dönemidir. Elbette uzlaşı tekbiçimlilik demek değildir ve Viktorya dönemi insanları bir dereceye kadar "çok renkli" olarak görülebilir. Ancak bu renkler geçmişten geriye kalanlardır ve parlaklıklarını yitirmektedirler. *Alaca* değil, gridir burjuva yüzyılının üzerinde dalgalanan bayrak.

Groethuysen, önemli çalışması *Origines de l'esprit bourgeois en France* [*Fransa'da Burjuva Ruhunun Kökenleri*] "Burjuvazinin neden kendi ismiyle çağrılmaktan hoşlanmadığını anlamakta zorlanıyorum," diye yazar, "krallara kral denir, rahiplere rahip ve şövalyelere de şövalye; fakat burjuvazi, takma isminin [*incognito*] kullanılmasını istiyor."[15] *Takma isim*, insanın aklına ister istemez şu yaygın ve kaypak "orta sınıf" etiketini getiriyor. Her kavram "potansiyel deneyime ve tasavvur edilebilir teoriye belirli bir ufuk oluşturur," diye yazar Reinhart Koselleck[16] ve İngiliz dili de "burjuva" yerine "orta sınıf" kavramını tercih ederek toplumsal algı için çok belirgin bir ufuk yaratmıştır. Peki ama neden? Burjuva "ortada" bir yerde vücut bulmuştur, evet –Wallerstein'ın deyişiyle, burjuva "bir köylü ya da serf değildi, fakat bir soylu da *değildi*"–[17] ama bu "ortada" olma durumu onun bilhassa üstesinden gelmek istediği şeydi: Erken dönem modern İngiltere'nin "orta yerinde" doğan Robinson Crusoe, bura-

---

15 Bernard Groethuysen, *Origines de l'esprit bourgeois en France. I: L'Eglise et la Bourgeoisie*, Paris, 1927, s. vii.

16 Reinhart Koselleck, "*Begriffgeschichte* and Social History", *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, New York, 2004 (1979), s. 86 ["Sosyal Tarih ve Kavramlar Tarihi", *Kavramlar Tarihi: Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatiği Üzerine Araştırmalar*, çev. Atilla Dirim, İletişim Yayınları, 2013].

17 Wallerstein, 'Bourgeois(ie) as Concept and Reality', s. 91-92. Wallerstein'ın çifte olumsuzlamasının ardında, Émile Benveniste'in *Vocabulaire des institutions indo-européennes* adlı kitabı içindeki "An occupation without a name: commerce" isimli bölümünün aydınlattığı daha uzak bir geçmiş uzanır. Kısaca, Benveniste'in tezi, ticaretin –ki "burjuva" faaliyetinin en erken biçimlerinden biridir– "en azından başlangıçta, kutsal, geleneksel faaliyetlerden hiçbirine karşılık gelmeyen bir meslek" olduğu ve bunun sonucunda tıpkı Yunancadaki *askholia* [uğraş] ya da Latincedeki *negotium* (nec-otium, "otium"un [boş zaman] olumsuzu) gibi veya Yunancadaki *pragma* [nesne], Fransızcadaki *affaires* [iş] ("*à faire*" ifadesinin adlaştırılmasıdır), İngilizce'deki (soyut isim *business*'in üretildiği) sıfat "busy" [meşgul] gibi, yalnızca olumsuz kavramlarla tanımlanabileceğidir. Bkz. Émile Benveniste, *Indo-European Language and Society*, Miami, 1973 (1969), s. 118.

nın "dünyadaki en iyi yer" olduğunu söyleyen babasının fikrini reddeder ve bütün yaşamını bunun ötesine geçmeye adar. Öyleyse bu sınıfın başarısını kabul etmek yerine, neden onu vasat başlangıçlarına döndüren bu isimde uzlaşılsın ki? "Burjuva" yerine "orta sınıf" kavramının tercih edilmesinde ne gibi bir çıkar vardı?

"Burjuva" ilk kez 17. yüzyıl Fransızcasında *burgeis* kavramıyla ortaya çıktı ve "feodal yargıdan özgür ve muaf" olma yasal hakkını kullanan ortaçağ kasabalarının (*bourgs*) sakinlerini belirtmek için kullanıldı (Robert). 17. yüzyılın sonlarına doğru, kavramın yargısal anlamına –ki buradan özgürlüğü "bir şeyden özgür olmak" olarak gören tipik burjuva özgürlük fikri doğmuştur– bir olumsuzlamalar dizisi sonucunda "ne ruhbana ne de soyluluğa ait olan, beden işçiliği yapmayan ve çalışmaksızın elde ettiği bir geliri olan kişilere" gönderme yapan ekonomik anlam eklendi (yine Robert). Kronolojisi ve anlamı ülkeden ülkeye değişmekle birlikte[18] İtalyanca *borghese*'den İspanyolca *burgués*'e, Portekizce *burguês*'den, Almanca *Bürger*'e ve Flamanca *burger*'e değin bütün Batı Avrupa dillerinde kendini gösterdi. Bu grup içerisinde, İngilizcedeki "bourgeois" ulusal dilin yapısına benzeştirilmek yerine, Fransızcadan ithal edildiği haliyle kalan tek örnektir. Gerçekten de *Oxford İngilizce Sözlüğü*'nde [OED] isim olan "bourgeois"in ilk tanımı "(Fransız) vatandaş(ı) ya da hür insan"; sıfat olanın tanımı ise "Fransız orta sınıfına ait olan" şeklindedir ve bu tanımlar Fransa, İtalya ve Almanya'ya atıf yapan bir dizi alıntıyla hemen güçlendirilir. Dişil bir isim olan "bourgeoise", "orta sınıftan Fransız kadını" diye tanımlanırken, "bourgeoise"nin tanımı –ki bu kelimenin ilk üç girdisi Fransa, Kıta Avrupası ve Alman-

18 Almanca *Bürger*'in izlediği yol –1700'ler civarındaki (*Stadt-*)*Bürger*'den (kasabalı) 1800'lerdeki (Staats-)*Bürger*'e (vatandaş) ve oradan da 1900'ler civarında proleter olmayan anlamındaki *Bürger*'e (burjuva)– bilhassa çarpıcıdır: Bkz. Koselleck, "*Begriffsgeschichte* and Social History", s. 82.

ya'dan bahseder– önceki tanımlarla uyumludur: "Bir Fransız kasabasındaki özgür insanlar grubu; Fransız orta sınıfı; diğer ülkelerin orta sınıflarını da kapsayacak şekilde genişlemiş kavram."

"Burjuva", İngiliz olmayışıyla bilinir. Dinah Craik'in bir tekstil sanayicisinin kurgusal yaşamöyküsünü anlattığı çok satan kitabı *John Halifax, Gentleman*'de [*Centilmen John Halifax*] (1856) bu kelime yalnızca üç kere geçer, kelimenin yabancı olduğunu göstermek için her kullanımda italik olarak yazılır ve yalnızca küçümsemek ("Yani şu aşağı tabakalar, *burjuvazi*") ya da hor görmek için ("Ne! Bir *burjuva,* bir tüccar mı yani?") kullanılır. Aynı dönemde yazmış diğer romancılar da derin bir sessizlik içindedir: 250 romanın bir araya getirilmesiyle bir tür genişletilmiş 19. yüzyıl kanonunun oluşturulduğu Chadwyck-Healey veritabanında kayıtlı, 1850 ile 1860 yılları arasında yazılmış romanlarda "zengin" [*rich*] kelimesi 4.600 kere, "varlıklı" [*wealthy*] 613 kere, "varsıl" [*prosperous*] 449 kere geçerken "burjuva" sadece bir kere geçer. Bu incelemeyi –açımızı biraz değiştirip kullanım sıklığından ziyade, kavramın cümlede kullanıldığı yere yönelerek– bütün yüzyıla yayacak olursak, Stanford Literary Lab'daki 3.500 romandan şu sonuçları elde ederiz: "Zengin" sıfatı 1.060 farklı ismin, "varlıklı" 215 ismin, "varsıl" 156 ismin ve "burjuva" 8 ismin önüne getirilmiştir. Bu isimler şöyledir: Aile, doktor, erdemler, hava, erdem, gösteriş, tiyatro ve –tuhaftır ama– arma.

Peki, bu isteksizlik neden? Genellikle, diye yazar Kocka, burjuva gruplar

> eski otoritelerden, aileden gelen ayrıcalıklı soyluluktan ve mutlak monarşiden kendilerini ayırırlar. ...Bu düşünce hattı tersinden takip edilecek olursa, bu safların ortadan kalktığı ya da belirsizleştiği durumlarda, hem kapsayıcı hem de

> sınırlayıcı olan bir *Bürgertum*'dan bahsetmek anlamsızlaşır. Bu, uluslararası farklılıkları da açıklar: Soyluluk geleneğinin zayıf olduğu ya da hiç olmadığı (İsviçre ve Birleşik Devletler gibi) ya da feodalizmin erkenden sonlandığı ve tarımın ticarileşmesinin soylu-burjuva ayrımını ve hatta kentsel-kırsal farklılıkları yavaş yavaş aşındırdığı yerlerde (İngiltere ve İsveç gibi), belirgin bir şekilde *Bürgertum* [kavramının] ve *Bürgertum* söyleminin oluşmasını engelleyen güçlü etkenler buluruz.[19]

Bürgertum söylemi için net bir "sınırın" olmayışı, İngiliz dilini "burjuva" kelimesine karşı bu kadar ilgisiz kılan şeydir. Diğer taraftan, sanayileşmiş erken dönem Britanya'daki pek çok gözlemcinin ortada duran bir sınıf *istemesi* gibi basit bir nedenle "orta sınıf" kavramı arkasında bir destek oluşmuştur. James Mill *Essay on Government*'da [*Hükümet Üzerine Bir Deneme*] (1824) imalat yapılan bölgeler "büyük bir orta kademe eksikliği nedeniyle bilhassa mutsuzlardı. Zira buralarda nüfus neredeyse tamamen zengin imalatçılar ve yoksul işçilerden oluşuyordu,"[20] diye yazar. Zengin ve yoksul: Canon Parkinson, pek çok çağdaşı tarafından tekrarlanan ünlü Manchester tasvirinde "Dünyada, zengin ve yoksul arasındaki uzaklığın bu kadar fazla olduğu ya da ikisinin arasındaki bariyeri aşmanın bu kadar zor olduğu hiçbir kasaba yoktur," diyecekti.[21] Endüstriyel büyüme İngiliz toplumunu kutuplaştırdıkça –*Komünist Manifesto*'nun da tüm çıplaklığıyla ortaya koyduğu üzere "tüm toplum *mülk sahipleri* ve mülksüz *işçilerden* oluşan iki sınıfa ayrılmak duru-

---

19 Jürgen Kocka, "Middle Class and Authoritarian State: Toward a History of the German Bürgertum in the Nineteenth Century", *Industrial Culture and Bourgeois Society*, s. 194-195.

20 James Mill, *An Essay on Government*, (ed.) Ernest Baker, Cambridge, 1937 (1824), s. 73.

21 Richard Parkinson, *On the Present Condition of the Labouring Poor in Manchester; with Hints for Improving It*, Londra/Manchester, 1841, s. 12.

mundadır"– bu iki sınıf için bir arabuluculuğa duyulan ihtiyaç daha keskin hale geldi. Bir yandan "yoksul işçilerin dertlerine" yakınlık duyarken (yine Mill), diğer yandan da onlara "öğütleriyle rehberlik edecek" ve "hayran olabilecekleri iyi bir örnek" sunacak tek şey ortada duran bir sınıf olabilirmiş gibi göründü.[22] Orta sınıflar "üst ve aşağı tabakaları birbirine bağlayan halkaydı," der Lord Brougham. Reform Yasası üzerine yaptığı "Orta Sınıfların Zekâsı" [Intelligence of the Middle Classes] başlıklı konuşmasında bu kesimi "ağırbaşlı, rasyonel, zeki ve dürüst İngiliz algısının hakiki emanetçileri" olarak betimler.[23]

Ekonomi, ortada duran sınıfa yönelik geniş bir tarihsel ihtiyaç doğurduysa, politika da buna ustaca planlanmış bir dönemeç yarattı. Google Books külliyatında "orta sınıf", "orta sınıflar" ve "burjuva" kelimelerinin 1800 ve 1825 yılları arasında hemen hemen aynı sıklıkta kullanıldığı görülür. Ancak 1832 Reform Yasası'nın hemen öncesinde –yani toplumsal yapı ile siyasal temsil arasındaki ilişkinin kamusal hayatın merkezine taşındığı bir zamanda– "orta sınıf" ve "orta sınıflar" aniden "burjuva"dan iki ya da üç kat daha sık kullanılır olmuştur. Bunun nedeni muhtemelen "orta sınıf"ın, burjuvazinin bağımsız bir grup olduğu imasını izale etmesi ve ona *tepeden* bakarak siyasal bir kapsayıcılık görevini emanetine almasıydı.[24] Böylece, vaftiz tamamlanıp yeni kavram

---

22 Mill, *Essay on Government*, s. 73.

23 Henry Brougham, *Opinions of Lord Brougham on Politics, Theology, Law, Science, Education, Literature, &c. &c. : As Exhibited in His Parliamentary and Legal Speeches, and Miscellaneous Writings*, Londra, 1837, s. 314-315.

24 F. M. L. Thompson, "Whig partisinin bakanlarına göre 1830-1832 yıllarında hayati olan şey orta sınıflarla emekçi sınıflar arasına bir kama sokarak bu radikal ittifakı bozmaktı," diye yazıyordu (*The Rise of Respectable Society: A Social History of Victorian Britain 1830-1900*, Harvard, 1988, s. 16). Orta sınıfın altına yerleştirilen bu kamanın yapacağı etki, bu sınıfın kendisi üzerindekilerle yapacağı bir ittifak vaadiyle güçlendirilmişti: "Toplumun ortasını üst tabakalarla ortaklaştırmak," diyecekti Lord Grey, "son derece önemlidir."; bir yandan da Drohr Wahrmann –ki kendisi orta sınıf üzerine yapılan

somutlaştığında, çeşitli sonuçlar (ve tersyüz etmeler) ortaya çıkmıştır: Mesela, "orta sınıf" ve "burjuva" tam olarak aynı toplumsal gerçekliği işaret etmelerine rağmen bu kavramların çok farklı çağrışımları vardır. Burjuvazi "ortaya" yerleştirilseydi, kendisi de bir dereceye kadar madun bir grup gibi görülebilirdi ve dünyanın bu halinden sorumlu tutulamazdı. Şu da var ki; köylülük, proletarya, burjuvazi ya da soyluluk gibi birbirleriyle kıyaslanamaz kategorilerle –"sınıflarla"– karşılaştırıldığında "alt", "orta" ve "üst" kavramları bir süreklilik arz ediyor ve böylece bu düzeyler arasında bir geçişlilik tahayyül etmek kolaylaşıyordu. Dolayısıyla, "orta sınıf" tarafından yaratılan simgesel ufuk, İngiliz (ve Amerikan) burjuvazisi için uzun vadede iyi iş gördü. 1832 yılında alınan ve "bağımsız bir burjuva temsilini"[25] imkânsız kılan ilk yenilgi, daha sonra burjuvaziyi doğrudan kendine yöneltilen eleştirilere karşı korudu, toplumsal hiyerarşinin euphemistic bir örneğini öne çıkardı. Groethuysen haklıydı: *Takma isim* işe yaradı.

Tarih ile edebiyat arasında

Tarih ve edebiyat arasındaki burjuva. Bu kitapta, eldeki örneklerin yalnızca küçük bir kısmını kullanarak kendime bir sınır çiziyorum. "Çalışan Bir Efendi"de, iktidarı ele geçirmeden önceki burjuva ile başlıyorum: Bir adada yalnız, insanlığın geri kalanından koparılmış ama kendi varoluşunda bir örüntü görmeye ve bunu ifade etmek için doğru ke-

---

uzun tartışmayı istisnai bir berraklıkla yeniden bir araya getirmiştir– Brougham'ın ünlü kasidesinin "inatçılıktan ziyade ...siyasal sorumluluğu, insanların haklarından ziyade krala sadakati, özgürlüğe yönelik saldırılardan ziyade, devrime karşı bir siper olarak değeri" vurguladığına dikkat çeker (*Imagining the Middle Class: The Political Representation of Class in Britain, c. 1780-1840*, Cambridge, 1995, s. 308-309).

25 Perry Anderson, "The Figures of Descent"(1987), *English Questions*, Londra, 1992, s. 145.

limeleri bulmaya başlayan bir adam etrafında dönen bir Defoe ve Weber diyaloğuyla. "Ciddi Yüzyıl"da, ada bir yarı kıta haline gelmiştir. Burjuva, Batı Avrupa'ya yayılmış ve etkisini birçok yöne doğru genişletmiştir. Bu durum tarihin en "estetik" anıdır: Yeni bir anlatı tarzı, üslupta tutarlılık, başyapıtlar – büyük burjuva edebiyatı, tabii öyle bir şey varsa. Viktorya dönemi Britanya'sı hakkındaki "Sis" başka bir hikâye anlatıyor: Olağanüstü başarıların kazanıldığı on yılların ardından, burjuva artık "kendisi" değildir. Toplumun geri kalanı üzerindeki iktidarı –"hegemonyası"– artık gündemdedir. Tam da bu anda, burjuva kendinden hicap duyar. İktidarı ele geçirmiştir ama görüşünün netliğini –"üslubunu"– yitirmiştir. Bu, kitabın dönüm noktası ve hakikat anıdır. Burjuvanın siyasi bir mevcudiyet oluşturmak ve genel bir kültür ifade etmekten ziyade, ekonomi alanında iktidar kurmada çok daha iyi olduğu ortaya çıkar. Sonrasında, burjuva yüzyılının üzerindeki güneş batmaya başlar: "Ulusal Şekil Bozuklukları"nın güney ve doğu bölgelerinde; eski rejimin devamlılığı, büyük figürleri birbiri ardına ezip küçük düşürür. Aynı yıllarda Ibsen dizisinin* trajik sahipsiz bölgesinden [*no man's land*] (kesinlikle, yalnızca "Norveç"ten ibaret değildir), burjuva varoluşunun nihai ve radikal özeleştirisi gelir ("Ibsen ve kapitalizmin ruhu").

Bu özet şimdilik yeterli ama izninizle edebiyat çalışmasıyla tarih çalışması arasındaki ilişki üzerine birkaç kelime ekleyeyim. Edebiyat eserleri bize nasıl bir tarih, nasıl bir *kanıt* sunar? Kesinkes doğrudan bir tarih ya da kanıt değildir sunulan: *North and South*, [*Kuzey ve Güney*] (1855) fabrikatör Thornton ya da *The Doll*, [*Bez Bebek*] (1890) girişimci Wo-

---

(*) "Ibsen dizisi": Norveçli oyun yazarı Henrik Ibsen'in 1877 tarihli *Toplumun Direkleri* oyunundan 1899 tarihli *Biz Ölüler Uyanınca* oyununa kadar yazdığı 12 tiyatro oyununun, aslında birbirine bağlı tek bir bütün, bir dizi oluşturduğunu ve bunun zemininin de Hegel'in felsefi sistemi olduğunu ileri süren kavramlaştırma.

kulski, Manchester ya da Varşova burjuvazisine dair hemen hiçbir şeyi kanıtlamaz. Bunlar, kapitalist modernleşme sancılarının edebiyatın şekillendiriciliğiyle buluşup yeni bir biçime büründüğü, bir tür ikili sarmala benzeyen koşut tarihsel olaylara aittir. "Her biçim, temel bir varoluş uyumsuzluğunun [disonans] çözünümüdür," demişti *Roman Kuramı*'nı yazan genç Lukács.[26] Eğer böyleyse; edebiyat, çözünümlerin –hâlâ okuduğumuz metinler biçiminde– kusursuz bir şekilde korunduğu ama uyumsuzlukların sessizce gözden kaybolduğu tuhaf bir evrendir. Bu durum ne denli geniş çaplıysa, çözünmeleri o kadar başarılı olmuş demektir.

Soruların ortadan kaybolduğu ama yanıtların baki kaldığı bu hikâyede esrarengiz bir şeyler vardır. Fakat, edebi biçimin bir zamanlar yaşayan ve sorunlu bir varoluşun fosili olduğu fikrini kabul edersek ve geriye doğru yürüyüp çözülmesi beklenen sorunu anlamak için "tersine mühendislik" yaparsak biçimsel bir çözümleme, –pratikte her zaman mümkün olmasa da, ilkesel olarak– yapılmadığı takdirde geçmişin kapalı kalacak bir parçasının kilidini açabilir. Bu çözümlemenin tarihsel bilgiye yapabileceği katkı burada yatar: Ibsen'in geçmişe ilişkin ipuçlarının bulanıklılığını, Viktorya dönemi sıfatlarının dolambaçlı anlamlarını ya da (ilk bakışta öyle mutluluk verici bir iş gibi durmasa da) *Robinson Crusoe*'da bağ-fiil [*gerund*] kullanımının rolünü anlayarak geçmişin kendi sesini yeniden kazandığı ve bizimle konuşmaya devam ettiği bir gölgeler imparatorluğuna gireriz.[27]

---

26 Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, Cambridge, MA, 1974 (1914-1915), s. 62 [*Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2003].

27 Toplumsal çelişkilere karşı yapılandırılmış yanıtlar olarak estetik biçimler: Edebiyat tarihi ve toplumsal tarih arasındaki bu ilişkiye dayanarak, esasında bir edebi derleme için yazılmış olan "Ciddi Yüzyıl" başlıklı denemenin bu kitaba çok uygun düşeceğini varsaydım (her şeyden evvel, denemenin başlığını uzun bir süre "Burjuva Ciddiyeti Üzerine" olarak düşünmüştüm). Fakat denemeyi tekrar okuyunca, özgün metnin çoğunu atıp kalanını da yeniden ifade etmem gerektiğini hissettim (*hissettim* derken irrasyonel ve karşı konula-

O, bizimle *yalnızca* biçim aracılığıyla konuşur. Hikâyeler ve üsluplar: Burjuvayı bulduğum yer. Bilhassa da üsluplarda: Anlatıların ne sıklıkla toplumsal kimliğin temelleri olarak görüldüğü,[28] burjuvazinin ne oranda karışıklık ve değişimle tanımlandığı –*Fenomenoloji*'nin bazı ünlü sahnelerinden tutun da *Manifesto*'nun "katı olan her şey buharlaşıyor"una ve Schumpeter'in yaratıcı yıkımına değin– düşünüldüğünde bu durumun oldukça şaşırtıcı olduğu görülür. Ben de burjuva edebiyatının karakterini, Elster'in kapitalist yeniliklerden bahsederken "karanlığa doğru atılımlar" dediği yeni ve öngörülemez olay örgülerinin belirleyeceği beklentisindeydim.[29] Oysa, "Ciddi Yüzyıl"da da ileri sürdüğüm üzere durum tam tersidir: Burjuva Avrupa'nın büyük anlatısal keşfi

---

maz bir şekilde hissetmeyi kastediyorum). Düzenleme yapıldı ve bu düzenlemenin çoğunlukla burjuva ciddiyetinin biçimlerinin şekillendiği daha geniş bir biçimsel-alan'ın [*morpho-space*] ana hatlarını çizen –ve metnin ilk halinde "Yollar Ayrılıyor" başlığı altında yazılan– üç bölümü kapsadığını fark ettim. Diğer bir deyişle, tarihsel süreç içinde kullanılabilir hale gelmiş olan tüm biçimsel çeşitliliğe yazıda yer vermedim; geriye kalanlar 19. yüzyıldaki seçilim sürecinden kurtulanlardı. Burjuva kültürü üzerine yazılmış bir kitapta, bu makul bir tercih gibi duruyor. Ancak bu tercih bir yandan da *edebiyatın* tarihi olarak edebiyat tarihiyle –ki burada biçime ilişkin tercihlerin çoğulculuğu ve hatta rastlantısallığı kilit önem taşıyor– *toplumsal* tarih(in bir parçası) olarak edebiyat tarihi –burada da belirli bir biçim ile onun toplumsal işlevi arasındaki bağlantı asıl meseledir– arasındaki farkı da belirginleştiriyor.

28 Son dönemde, Fransız burjuvazisi üzerine yazılmış bir kitaptan verilmiş bir örnek: "Burada toplumsal grupların varlığının maddi dünyaya temellenmiş olmakla birlikte, dil tarafından ve daha da özelde anlatı tarafından şekillendirildiğini varsayıyorum. Bir grubun toplumda ve yönetimde bir özne haline gelebilmesi için, kendine dair bir hikâyesi olmalıdır." Sarah Maza, *The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay on the Social Imaginary, 1750-1850*, Cambridge, MA, 2003, s. 6.

29 Schumpeter "Kapitalizmi verimliliği ya da rasyonelliği için değil, dinamik karakteri nedeniyle övmüştür ...Onun yaratıcı ve yenilikçi yönlerinin üzerini örtmek yerine, Schumpeter bunları kendi teorisinin köşe taşları yapmıştır. Yenilikçilik özünde bir dengesizlik görüngüsü, karanlığa doğru bir atılımdır." Jon Elster, *Explaining Technical Change: A Case Study in the Philosophy of Science*, Cambridge, 1983, s. 11, 112.

dengesizlik değil, *düzenliliktir.*[30] Katı olan her şey, daha da katılaşmıştır.

Neden? Bunun başlıca sebebi muhtemelen burjuvanın kendisidir. 19. yüzyılda "yeni zenginlik" karşıtı damganın izi silinince, bu figürün etrafında birbirini tekrarlayan birkaç özellik kümelenmeye başladı: Öncelikle enerji, kendine hâkimiyet, entelektüel netlik, ticari dürüstlük, güçlü bir hedef anlayışı. Bunlar "iyi" özelliklerdi ama Batı hikâye anlatıcılığının bin yıl boyunca yaslandığı o savaşçı, şövalye, fatih ve maceracı kahramanla boy ölçüşecek kadar iyi değillerdi. Schumpeter, alaylı bir şekilde "Menkul kıymetler borsası, Kutsal Kase'nin yerini tutamaz," diye yazar. "Ofiste, sütunlar boyunca dizilmiş sayılar arasında geçen" iş hayatı "özünde korkak" olmaya yazgılıdır, kahraman değil.[31] Bu, eski ve yeni egemen sınıf arasındaki bir süreksizliktir: Aristokrasi utanıp sıkılmadan, kendisini bir salon dolusu cesur şövalye ile mükemmelleştirmişken, burjuvazi kendisi için böyle bir mit üretmemiştir. O büyük macera mekanizması, burjuva uygarlığı tarafından aşındırılıyordu – ve karakterler macera yaşamayınca bilinmezlikle çarpışmalarının sağladığı *benzersizlik* damgasını kaybediyorlardı.[32] Bir burjuva, şövalye ile karşılaştırıldığında dikkat çekmez ve tarifi zordur; herhangi

30 Anlatıya yönelik olarak, aynı burjuva direnci Richard Helgerson'un Hollanda Altın Çağı gerçekçiliği üzerine yaptığı çalışmada da görülür: Bu öyle bir görsel kültürdür ki "kadınlar, çocuklar, uşaklar, köylüler, zanaatçılar ve her işe burnunu sokan erkek âşıklar *eylem halindeyken*", "üst sınıf erkek mülk sahipleri ...*oluş halindedirler*" ve kendi biçim tercihlerini de anlatısal olmayan portre janrında bulma eğilimindedirler. Bkz. "Soldiers and Enigmatic Girls: The Politics of Dutch Domestic Realism, 1650-1672", *Representations* 58 (1997), s. 55.

31 Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, New York, 1975 (1942), s. 137, 128. Benzer şekilde Weber, Carlyl'ın Cromwell çağını "kahramanlıklarımızın sonu" olarak tanımlamasını hatırlatır (Weber, *Protestant Ethic*, s. 37).

32 Macera zihniyeti ve kapitalist ruh arasındaki ilişki için Michael Nerlich, *The Ideology of Adventure: Studies in Modern Consciousness, 1100-1750*, Minnesota, 1987 (1977) ve sonraki bölümün ilk iki altbölümüne bakınız.

bir başka burjuvaya benzer. İşte, *Kuzey ve Güney* romanının başında kadın kahramanın Manchesterlı bir sanayiciyi annesine betimlediği bir sahne:

> "Ah! Nasıl biri olduğunu pek bilmiyorum," dedi Margaret... "Otuz yaşlarında, –ne çirkin ne de yakışıklı bir yüzü var, öyle göze çarpan bir yanı yok– tam bir beyefendi de diyemem ama zaten öylesi de pek bulunmuyor."
>
> "Fakat görgüsüz ya da avam da değil," diye ekledi babası...[33]

Pek bilmiyorum, yaşlarında, ne öyle ne de böyle, yok, diyemem... Margaret'in çoğu zaman oldukça keskin olan yargı gücü, bir çekingenlik sarmalı içinde yitip gider. Burjuva tipinin *soyutlamasıdır* bu: *Kapital*'den iki alıntıyla; en uç haldeki burjuva, salt "kişileşmiş sermaye" ya da yalnızca "artı-değeri sermaye fazlasına dönüştüren bir makine"dir.[34] Daha sonra Weber'de de görüleceği üzere Marx'ta; hislere hitap eden özelliklerin sistematik bir şekilde bastırılması, bu karakterin nasıl ilginç bir öykünün odağı olabileceğini tahayyül etmeyi zorlaştırır. Fakat, Mann'ın (Weber üzerinde derin bir etki bırakan) Konsül Thomas Buddenbrook portresinde olduğu gibi, hikâye *zaten* bu bastırılma hali üzerineyse iş değişir.[35] Önceki dönemlerde ya da kapitalizmin bir sistem olarak zayıf kalışının Robinson Crusoe, Gesualdo Motta ya da Stanislaw Wokulski gibi güçlü bireyleri tahayyül etmek için daha büyük bir özgürlük alanı bıraktığı kapitalist Avrupa'nın kenar bölgelerinde işler daha farklı yürüyordu. Fakat kapita-

---

33 Elizabeth Gaskell, *North and South*, New York-Londra, 2005 (1855), s. 60.

34 Karl Marx, *Capital*, cilt 1, Harmondsworth, 1990 (1867), s. 739, 742.

35 Lukács'ın sayısız makalesi yanında, Mann ve burjuvazi için bkz. Alberto Asor Rosa's "Thomas Mann o dell'ambiguità borghese", *Contropiano* 2: 68 ve 3: 68. Burjuva üzerine bir kitap yazma fikrinin aklımdan ilk geçtiği belirli bir an varsa, o da bundan kırk yıldan fazla bir zaman önce Asor'un denemelerini okuduğum zamandır.

list yapıların pekiştiği yerlerde, metnin merkezine birey yerine anlatısal ve üslupsal mekanizmalar geçiyordu. Elinizdeki kitabın yapısına bakmanın farklı bir yoludur bu: İki bölüm burjuva karakterlere ayrılmıştır, iki bölüm de burjuvanın diline.

Düzyazı ve anahtar sözcükler: Giriş açıklamaları

Birkaç sayfa önce, burjuvayı hikâyelerden ziyade üsluplarda buldum demiştim ve "üslup" derken düzyazı ve anahtar sözcükleri kastetmiştim. Kitabın 18. ve 19. yüzyıllar boyunca düzyazı belagatinin yükselen çizgisini gösterdiğim ilk iki bölümünde, bu belagat her seferinde bir yönüyle (devamlılık, kesinlik, üretkenlik, tarafsızlık...) öne çıkacak şekilde görüş alanına girecek. Burjuva düzyazısı büyük bir başarıydı ve ona çok *emek* verilmişti. Düzyazı evreninde "ilham" gibi bir kavramın –fikrin ve bu fikrin yarattığı sonucun tek bir yaratım anında bütünleştiği o tanrı vergisinin– olmayışı, düzyazı gibi bir aracın *çalışma* kavramından ayrı olarak düşünülmesini imkânsızlaştırır. Bu dilbilimsel bir çalışmadır elbette, fakat öyle bir çalışmadır ki burjuva faaliyetinin en tipik özelliklerini cisimleştirir. Eğer bu kitabın bir başkahramanı varsa, bu kahraman emek isteyen düzyazıdır şüphesiz.

Genel hatlarını çizdiğim bu düzyazı, belirli bir metinde bütün yönleriyle uygulanmamış bir ideal-tiptir. Anahtar sözcükler ise gerçek sözcüklerdir, gerçek yazarlar tarafından kullanılmışlardır ve izleri şu ya da bu kitapta tam anlamıyla sürülebilir. Buradaki kavramsal çerçeve, yıllar önce Raymond Williams'ın, *Culture and Society* [*Kültür ve Toplum*] ile *Keywords*'ünde [*Anahtar Sözcükler*] ve Reinhart Koselleck'in *Begriffgeschichte* üzerine yaptığı çalışmada ortaya konmuştur. Modern Avrupa'nın siyasi diline odaklanan Koselleck'e göre "Bir kavram hem kapladığı ilişkiler ağını

işaret eder hem de bu ilişkiler içinde bir unsurdur."[36] Kavram tam olarak, dil ve gerçeklik arasındaki "gerilimi" tesis eden bir etkendir ve çoğu zaman "bilinçli olarak bir silah gibi konuşlandırılır."[37] Entelektüel tarih için harika bir model olmasına rağmen bu yaklaşım, Groethuysen'in de belirttiği üzere "eyleyen ama çok konuşmayan"[38] ve konuştuğu zaman da kavramların entelektüel netliği için gündelik ve sıradan ifadeleri seçen bir sosyal varlığa çok uygun değildir. Bu nedenle "faydalı", "verimlilik", "ciddi" gibi yararcı ve yapıcı anahtar sözcükler için "silah" demek yanlış bir ifadedir. "Konfor" ya da "tesir" [*influence*] gibi, Koselleck'in "gerilim" anlayışından çok Benveniste'in "dünyayı ve toplumu *düzenleme* aracı olarak"[39] dil fikrine daha yakın duran aracı kavramlardan bahsetmiyorum bile. Anahtar sözcüklerimin çoğunun sıfat olması bir tesadüf değildir. Bir kültürün anlamsal sisteminde (kavramlar bir yana) isimlere göre merkezden çok daha uzakta kalan sıfatlar, sistematik değil, "düzenlenebilirler." Humpty Dumpty'nin alaycı bir şekilde belirttiği gibi "sıfatlarla istediğiniz her şeyi yapabilirsiniz."[40]

Düzyazı ve anahtar sözcükler, savım boyunca farklı paragraflar, cümleler ya da sözcükler ölçeğinde kendini gösterecek iki koşut çizgi olacaktır. Bunlar aracılığıyla, dilin gizli kalmış bir boyutundan burjuva kültürüne has özellikler açığa çıkacaktır. Bunlar net ve belirgin fikirlerden çok, dilbilgisine ilişkin bilinçsizce üretilmiş şablonlar ve anlamsal çağrışımlardır. Bu kısım kitabın ilk taslağında yoktu. Bu nedenle, Viktorya dönemine ait sıfatlarla ilgili sayfaların *Burjuva*'nın

---

36 Koselleck, "*Begriffgeschichte* and Social History", s. 86.

37 *A.g.e.*, s. 78.

38 Groethuysen, *Origines I*, s. xi.

39 Émile Benveniste, "Remarks on the Function of Language in Freudian Theory", *Problems in General Linguistics*, Oxford, OH, 1971 (1966), s. 71.

40 Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Hammondsworth, 1998 (1872), s. 186.

kavramsal merkezi olabileceği gerçeği beni halen şaşırtıyor. Eğer burjuvanın fikirleri bu kadar dikkat çekiciyse ve buna rağmen –Groethuysen'in neredeyse yüzyıl önce yaptığı çalışma gibi birkaç çaba dışında– burjuvanın zihniyeti hâlâ keşfedilmemişse; dilin önemsiz görünen ayrıntıları, büyük fikirlerin maskelediği sırları açığa çıkarır. Bunlar; yeni arzularla eski alışkanlıklar arasındaki ihtilaf, hatalı çıkışlar, çekinceler, ödünler; yani tek kelimeyle kültürel tarihin *yavaşlığı*dır. Bu, burjuva kültürünü tamamlanmamış bir tasarı olarak gören bir kitap için doğru bir yöntem gibi duruyor.

"Burjuva kaybolmuştur..."

14 Nisan 1912 tarihinde, Solomon'un kardeşi Benjamin Guggenheim "Titanik"in güvertesindeydi. Gemi batmaya başladığında kadınlarla çocukların filikalara binmesine yardım eden ve diğer erkek yolcuların zaman zaman gaddarlığa dönüşen taşkınlıklarına direnenlerdendi. Kamarotuna filikalardan birini erkeklerle doldurma emri verilince, Guggenheim filikaya binmeyi reddetti ve kamarotundan da karısına "Güvertedeki kadınlar Ben Guggenheim'ın korkaklığı yüzünden orada kalmadı," demesini istedi. Durum buydu.[41] Aslında, seçtiği sözcükler biraz daha zayıf olabilir ama bunun bir önemi yok: Yapması gerekeni, çok zor olanı yapmıştı. Cameron'un 1997 yılında çektiği "Titanik" üzerinde çalışan bir araştırmacı söz konusu öyküyü ortaya çıkarıp senaristlerin dikkatine sunmuştu: Ne sahne ama! Fakat derhal reddedildi. Çünkü öykü fazlasıyla gerçek dışıydı. Zenginler korkaklık gibi soyut ilkeler için ölmezdi. Gerçekten de, filmde Guggenheim'ı andıran bir karakter, elinde silahla zorla filikaya binmeye çalışıyordu.

---

41 John H. Davis, *The Guggenheims, 1848-1988: An American Epic*, New York, 1988, s. 221.

Thomas Mann, 1932 tarihli "Goethe, Burjuva Çağının Temsilcisi" başlıklı denemesinde "Burjuva kaybolmuştur," diye yazar ve –20. yüzyılın iki ucuna yerleşmiş– bu iki "Titanik" sahnesi onunla aynı fikirdedir. Kaybolmuştur ama bunun sebebi kapitalizmin de kaybolması değildir. Aksine, kapitalizm her zamankinden daha güçlüdür (gerçi Golem gibi, çoğunlukla bir yıkım halindedir). Buhar olup uçan şey burjuva *meşruiyeti* anlayışı; yani, egemen olmakla kalmayıp bu egemenliği *hak eden* bir sınıf fikridir. Guggenheim'ın "Titanik"teki sözlerine hayat veren işte bu kanaatti. Korumaya çalıştığı şey, Gramsci'nin hegemonya kavramına dair bir sözünü kullanacak olursa, sınıfının "saygınlığı (ve dolayısıyla güveniydi)."[42] Bundan vazgeçmek, egemenlik hakkını kaybetmek anlamına gelecekti.

Değerlerin meşrulaştırdığı iktidar. Nihayet burjuva siyasi egemenliği gündeme gelmişken[43] birbiri ardına meydana gelen üç büyük değişim, manzarayı sonsuza dek değiştirdi. Önce siyasi çöküş yaşandı. *Güzel yüzyıl* [*belle époque*], içinde kendi yansımasını görmeyi sevdiği *operet sanatı* gibi cafcaflı bir sona yaklaşırken burjuvazi, Avrupa'yı acilen kıyıcı bir savaşa sürüklemek için eski seçkinlerle güçlerini birleştirdi. Daha sonra, kendi sınıf çıkarlarını kara ve kahverengi gömleklilerin arkasına saklayarak daha vahşi katliamların yolunu açtı. Eski rejim sonlanırken, yeni gelenlerin egemen sınıf gibi davranmakta beceriksiz oldukları anlaşıldı: Schumpeter 1942 yılında, katı bir küçümsemeyle "Burjuva sınıfının ...bir efendiye ihtiyacı var,"[44] diye yazdığında, ne kastettiğini açıklamasına bile gerek yoktu.

---

42 Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino, 1975, s. 1519.

43 Hannah Arendt, "Tarihte siyasal egemenliğe özlem duymadan ekonomik üstünlüğe erişen ilk sınıf" olan burjuvazinin "siyasal kurtuluşunu emperyalist dönemde (1886-1914) elde ettiğini" yazar. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York, 1994 (1948), s. 123. [*Totalitarizmin Kaynakları*, 1,2,3, İletişim Yayınları, 2014]

44 Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, New York, 1975 (1942), s. 138.

İlkinden neredeyse tamamen farklı olan ikinci dönüşüm, demokratik rejimlerin İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaygın bir şekilde kurulmasıyla meydana geldi. "Modern kapitalist toplumsal oluşumlarda yaşayan kitlelerden alınan bu tarihsel rızanın özelliği," diye yazar Perry Anderson,

> kitlelerin mevcut toplumsal düzen içerisinde *kendi kaderlerini tam olarak tayin ettiklerine* dair bir inanç, ...ulusal yönetimde tüm vatandaşların demokratik bir eşitliğe sahip olduğuna yönelik bir itimattır – diğer bir deyişle, bir egemen sınıfın var olduğuna inanılmamasıdır.[45]

Üniformalı saflar ardına gizlenen Avrupa burjuvazisi, kendisinin bir sınıf olarak ortadan kaldırılmasını talep eden bir siyasal mit ardına sığınmıştı ve bu gizlenme girişimi, güçlü "orta sınıf" söylemi sayesinde bir hayli kolaylaşmıştı. Ardından, son bir dokunuş olarak kapitalizm Batı'daki geniş emekçi kitlelerin yaşamına nispeten bir refah getirince meta, yeni meşrulaştırma ilkesi haline geldi. İlkeler bir yana, mutabakat artık insanlar için değil, nesneler için sağlanıyordu. İşte günümüz böyle doğdu: Kapitalizm muzaffer, burjuva kültürüyse ölüydü.

Bu kitapta birçok eksiklik vardır. Bunların bazılarını başka yerlerde ele almıştım ve söyleyecek yeni bir şeyim yoktu: *The Way of the World*'te [*Dünyanın Gidişatı*] ve *Atlas of the European Novel*'da [*Avrupa Romanının Atlası*] önemli bir yeri olan Balzac'ın *sonradan görmeleri* ya da Dickens'in orta sınıfı buna örnektir. 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Amerikan yazarlarının –Norris, Howells, Dreiser– da genel manzaraya katacak pek az şeyi varmış gibi göründü bana. Dahası, *Burjuva*, hiçbir ansiklopedik hevesi olmayan partizan bir denemedir. Böyle demekle birlikte, başlı başına

45 "The Antinomies of Antonio Gramsci", *New Left Review* I/100 (Kasım-Aralık 1976), s 30.

bir kitaba dönüşme tehlikesi olmasa bu kitaba dahil etmeyi istediğim bir konu vardı: Viktorya dönemi Britanya'sı ile 1945 sonrası Birleşik Devletler arasından geçen, çoğunlukla anti-burjuva değerlere dayanan ve şimdiye kadar da başka bir örneğine rastlanmayan bu iki hegemonik kapitalist kültürün çelişkisini vurgulayan koşut bir çizgi.[46] Bunu söylerken elbette aklımda kamusal söylemin her yerine sinmiş o dinsel duyarlılık var. Bu, sekülerleşmeye ilişkin önceki eğilimleri keskin bir şekilde tersine çeviren bir mevcudiyettir. Aynı şey, 19. yüzyıldaki ve 20. yüzyılın sonlarındaki büyük teknolojik ilerlemeler için de geçerlidir. Sanayi "devrim"i ve sonrasındaki dijital "devrim" rasyonalist bir zihniyeti teşvik edeceğine, düşünceye meydan okuyan bilimsel bir cehalet ile dinsel hurafe karışımını üretti ki bunlar günümüzde geçmişte olduğundan çok daha kötü durumdadır. Bu bakımdan, bugünün Birleşik Devletler'i, bu kitabın Viktorya dönemini ele alan bölümünün temel savını daha da radikalleştiriyor: Kapitalist sistemin merkezindeki Weberyen *büyü bozumu* [*Entzauberung*] yenilmiş ve yerini duygusal toplumsal ilişkilere bırakmıştır. Viktorya edebiyatının Bowdlerizasyonunu* başlatan mütedeyyin "aile okuması" fikrinden, bunun televizyonun karşısında gülmekte olan aile şeklini alan ve Amerikan eğlence kültürünü uyutan o yapış yapış kopya-

46 Yaygın kullanımıyla "hegemonya" kavramı, tarihsel ve mantıksal olarak birbirinden ayrı iki alanı kapsar: Bir kapitalist devletin diğer kapitalist devletler üzerindeki hegemonyası ve bir toplumsal sınıfın diğer toplumsal sınıflar üzerindeki hegemonyası; kısaca, uluslararası ve ulusal hegemonya. Britanya ve Birleşik Devletler, *uluslararası* hegemonyanın şimdiye kadarki tek örnekleri olmakla birlikte, kendi evlerinde çeşitli biçimlerde hegemonyalarını uygulayan pek çok ulusal burjuvazi örneği vardır. Benim bu paragraftaki ve "Sis"teki dayanağım Britanya ve Amerikan ulusal hegemonyasıyla ilişkilendirdiğim belirli örneklerle irtibatlıdır. Bu değerlerin uluslararası hegemonyayı güçlendiren değerlerle nasıl bir ilişki içerisinde olduğu meselesi burada ele alınmasa da çok ilginç bir konudur.

(*) Bowdlerizasyon: Shakespeare'in "aile ahlâkına uygun", sansürlü baskılarını yayımlayan İngiliz doktor ve yazar Thomas Bowdler'a atıf yapan kavram.

sına varıncaya dek, iki ülke örneğinde de kilit bileşen, ulusal kültürün etkili bir şekilde çocuksulaştırılması oldu.[47] Bu koşutluk; spor düşkünlüğünden başlayarak eğitim politikasında kendini belli eden o "faydalı" bilgiye odaklı entelektüalizm karşıtlığından tutun da geçmişte "ağırbaşlı" ve şimdilerde "eğlenceli" gibi kelimelerin ince bir tül ardında gizledikleri entelektüel ve duygusal ciddiyete yönelik küçümsemelerine varıncaya dek tüm yönlere doğru uzatılabilir.

"Amerikan yaşam tarzının" günümüzün Viktoryanizmi olduğu fikri oldukça çekici, fakat çağdaş meseleler konusundaki cehaletimin farkındayım ve bu fikri kitaba eklememeye karar verdim. Bu doğru ama zor bir karardı, zira *Burjuva*'nın bilhassa tarihsel bir çalışma olduğunu, günümüzle hakiki bir bağ kurmadığını kabul etmek anlamına geliyordu. Dr. Cornelius, "Karışıklık ve Erken Keder"de [Disorder and Early Sorrow], tarih profesörleri "tarihi gelip geçici bir şey olduğu için değil, gelip geçtiği için severler. ...Tutarlı, disiplinli, tarihsel geçmişe gönül vermişlerdir. ...Geçmiş ölümsüzleştirilmiştir, yani özünde ölüdür."[48] Cornelius gibi, ben de bir tarih profesörüyüm ama sunabileceğim yegâane şey disipline sokulmuş bir cansızlık değildir diye düşünüyorum. Bu anlamda, *Burjuva*'yı Perry Anderson ve Paolo Flores d'Arcais'e ithaf etmiş olmam, onlarla dost olmamın ve onlara karşı hissettiğim hayranlığı göstermenin ötesinde, onlardan geçmişin bilgisini günümüzün eleştirisi için kullanmayı öğrenecek olmayı umduğumun ifadesidir. Bu kitap bahsettiğim umudu gerçekleştiremiyor. Belki bir sonraki kitabımla bunu başarabilirim.

---

47 İki kültürün hikâye anlayışlarını en iyi şekilde temsil eden anlatıcılar olan Dickens ve Spielberg'in çocuklar kadar yetişkinlere de hitap eden öyküler yazmış olmaları çok manidardır.

48 Thomas Mann, *Stories of Three Decades*, New York, 1936, s. 506.

BİRİNCİ BÖLÜM

Çalışan Bir Efendi

Macera, girişim, *fortuna**

Herkesçe bilinir nasıl başladığı: Bir baba, oğlunu "orta hal"i –bu hal "insanoğlunun beden işçiliği yapıp sıkıntı çeken kesimine" ve "üst tabakanın kibrine, lüks alışkanlıklarına, hırsına ve kıskançlığına" aynı uzaklıktadır– terk edip "girişim yaparak yükselmek için maceralara atılan" kişilerden biri olmaması için uyarır.[1] Macera ve girişim bir aradadır. Çünkü *Robinson Crusoe*'da (1719) macera, kitabın kapağındaki "olağanüstü şaşırtıcı" olaylardan –gemi kazası, korsanlar, ıssız bir ada, Büyük Oroonoque Nehri– daha fazla şey ifade eder. Robinson, ikinci yolculuğunda güvertedeki "küçük macera"sını[2] sürdürüyordu denildiğinde, maceradan kasıt bir olay değil, sermayenin bir biçimidir. Michael Nerlich, erken dönem modern Almancada "macera sözcüğü ortak ti-

---

(*) Denizler tanrısı Fortuna, İngilizce'ye deniz ticaretinin burjuva kültürünün oluşmasındaki rolünü anlatır biçimde "fortune" olarak girmiştir. Bu kavram Türkçede hem talih, kısmet, baht anlamına gelir hem de servet, zenginlik anlamına.

1 Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Harmondsworth, 1965 (1719), s. 28 [*Robinson Crusoe*, çev. Akşit Göktürk, YKY, 1997].

2 *A.g.e.*, s. 39.

caret terimler dizgesine" ilişkin bir kavramdı ve "(*angst* olarak da adlandırılan) risk anlayışına işaret ediyordu," diye yazar.[3] Bruno Kuske'nin bir çalışmasından aktaracak olursak, "*Avantür* ticaret ile bilindik müşterilere yapılan satış arasında bir ayırım yapıldı. *Avantür* ticaret, tacirin kendine nerede pazar bulacağına dair hiçbir fikri olmadan, mallarıyla birlikte yola çıktığı durumları kapsıyordu."

Riskli bir yatırım olarak macera: Defoe'nun romanı, macera fikrine ve onun "statükoyu asla uygulamayan... kapitalizmin dinamik eğilimiyle"[4] olan bağına adanmış bir anıttır. Fakat bu, genç Robinson Crusoe'ya çekici gelen özel bir kapitalizmdir. Weber'in "kapitalist maceraperest"inde olduğu gibi, onun hayal gücünü ele geçiren şey "irrasyonel ve kurgusal bir özellik taşıyan ya da güç kullanarak elde etmeye yönelmiş"[5] faaliyetlerdir. Güç kullanarak elde edilmek, adanın (ve ondan önceki köle sömürgesinin) başına gelen şeydir. İrrasyonelliğe gelince, Robinson'un kendi "yırtıcı ve henüz sindirilmemiş fikirleri"ni ve "aptalca bir başıboşluk eğilimi"ni[6] kabul etmesi Weber'in tipolojisiyle tamamen uyumludur. Bu açıdan, *Robinson Crusoe*'nun ilk kısmı, "yalnızca büyük değil, aynı zamanda hesaplanamaz riskler taşıyan ve bu haliyle rasyonel kapitalist girişimin ufkunun ötesinde duran"[7] erken modern dönem uzak mesafe ticaretinin macera zihniyetinin mükemmel bir tasviridir.

---

3 Michael Nerlich, *The Ideology of Adventure: Studies in Modern Consciousness, 1100-1750*, Minneapolis, MN, 1987 (1977), s. 57.

4 Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley, CA, 1957, s. 65 [*Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yay., 2007].

5 Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, New York, 1958 (1904-1905), s. 20.

6 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 38.

7 Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*, Londra, 1994, s. 122 [*Uzun Yirminci Yüzyıl*, çev. Recep Boztemur, İmge Yay., 2000].

Ufkun ötesi... Aby Warburg 1929 yılında Roma'daki Biblioteca Hertziana'da verdiği efsanevi derslerinden birini deniz ticaretinin gelgitli tanrısı *Fortuna*'ya ayırmış ve onun kararsızlıklarına karşı duyulan kadim güvensizliğin üstesinden erken dönem Rönesans hümanizminin geldiğini ileri sürmüştü. Warburg, Fortuna ile "şans", "zenginlik" ve "fırtına rüzgârı" (İtalyanca *fortunale*) arasındaki örtüşmeyi hatırlatırken Fortuna'nın aşama aşama kötücül özelliklerini kaybettiğini gösteren bir dizi imge sunmuştu. En unutulmazı olan Giovanni Rucellai'nin armasında, Fortuna "bir gemi direği olarak durmakta ve sol eliyle sereni kavramışken sağ eliyle de kabaran bir yelkenin alt ucunu tutmaktadır."[8] Warburg, bu imge Rucellai'nin "kendi mühim sorusuna" verdiği yanıt olmuştu diye devam etmişti: "Kaderin getirdiği kazalar ve Talih [Fortune] karşısında insan aklının ve pratik zekasının bir gücü var mıdır?" "Denizler hakkındaki bilginin arttığı" o çağda, verilen yanıt olumlu olmuştur: Talih "kanunlara tabi ve hesaplanabilir" hale gelmiştir ve sonuç olarak o eski "serüvenci tacir"in yerini daha rasyonel bir figür olan "kâşif tacir" almıştır.[9] Margaret Cohen de *The Novel and The Sea [Roman ve Deniz]* isimli çalışmasında bundan bağımsız olarak aynı tezi ileri sürmüştü: Eğer Robinson'u "işbilir bir de-

8 Aby Warburg, "Francesco Sassetti's Last Injunctions to his Sons" (1907), *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles, 1999, s. 458, 241. Ders için hazırlanan ve 1998 yılında Siena'daki "Mnemosyne" sergisi için reprodüksiyonu yapılan düzenlemede 48 numaralı paneldir.

9 Warburg burada, erken dönem modern İngiltere'sinin en başarılı ticari grubu olan Tacir Maceraperestler'i ima eder. Maceraperestler, isimleriyle o kadar da müsemma değildi: Bir kraliyet fermanıyla korunuyorlardı, Çukureller'e [Belçika, Hollanda ve Lüksemburg, ç. n.] ve Alman bölgelerine yapılan İngiliz malı yünlü kumaş ihracını tekellerine almışlardı (gerçi İç Savaş'ın patlak vermesinin ardından güçlerinin çoğunu kaybettiler). Yolların ve piyasaların tamamen değiştiği bir zamanda Robinson, Atlantik'in sömürge pazarlarında şeker ticareti yaparak servet edinmiştir. Erken dönem tacir grupları için Robert Brenner'in olağanüstü çalışmasına bakınız: *Merchants and Revolution: Commercial Change, Political Conflict, and London's Overseas Traders, 1550-1653*, Londra, 2003 (1993).

nizci" olarak düşünürsek onun hikâyesi bizi "çok riskli faaliyetlere" karşı uyaran bir kıssa olmaktan çıkar ve "çok riskli faaliyetlerin üstesinden nasıl gelinebileceği" konusunda bir akıl yürütme halini alır.[10] Genç Robinson Crusoe artık irrasyonel bir modern-"öncesi"ne ait değildir, günümüz dünyasının gerçek başlangıcıdır.

Rasyonalize edilmiş bir talih. Bu, zekice bir fikirdir. Ne var ki bunun *Robinson*'a uygulanması hikâyenin büyük bir kısmının inandırıcı olmasını engeller. Fırtınalar ve korsanlarda, yamyamlar ve esirlikte, ölümcül gemi kazaları ve kılpayı kurtuluşlarda Cohen'deki "maharet"in ya da Warburg'taki "denizcilikte ustalaşma"nın izlerini bulmak imkânsızdır. Aksine, gemilerin "tek bir gönderleri bile sağlam kalmamışken gelişigüzel... sürüklendiler."[11] İlk sahneler, Rucellai armasının tersyüz edilmiş hali gibidir. Robinson'un mali başarısına gelecek olursak, bunun ne kadar modern olduğu tartışmalıdır: ("Kendini yaratan adamlar" modern panteonunda Robinson'un başlıca selefi olan) Fortunatus'un hikâyesinin büyülü donatıları romanda yoktur. Fakat onun yokluğunda Robinson'un zenginliğinin artmaya devam etmesi ve sonra ona geri verilmesi –"yüz altmış Portekiz altını" dolu "eski bir kese", sonrasında "iyi durumda yedi leopar" derisi... beş kasa harika şekerleme, yüz külçe altın... bin iki yüz kasa şeker, sekiz yüz yaprak tütün ve elde kalan tüm altınlar– bir peri masalı gibidir.[12]

Daha açık konuşayım, Defoe'nun romanı büyük bir modern mittir. Ancak maceraları sayesinde değil onlara *rağmen* böyledir. William Empson, *Some Versions of Pastoral*'da [*Pastoral'in Bazı Versiyonları*] Robinson'u Gemici Sinbad ile hazırlık yapmadan karşılaştırırken tam üstüne

---

10 Margaret Cohen, *The Novel and the Sea*, Princeton, 2010, s. 63.

11 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 34.

12 *A.g.e.*, s. 280.

basmıştı:[13] Hiç değilse Sinbad'ın "ticaret yapma ...ve kendi hayatını kazanma"[14] arzusu, Robinson'un "yalnızca başıboş gezme eğiliminden" açıkça –ve rasyonel biçimde– daha ticaridir. İki hikâye arasındaki benzerlik denizde değil, karada son bulur. Bağdat taciri yedi yolculuğunun her birinde yedi adada kapana kıstırılır –gulyabaniler, etçil canavarlar, kötücül maymunlar, eli kanlı büyücüler...– ve bunlardan ancak (kendini dev bir etçil kuşun pençesine bağladığı zaman yaptığı gibi) bilinmeze doğru gerçekleştirdiği bir başka sıçrayışla kurtulabilir. Diğer bir deyişle, *Sinbad*'da maceralar denize ve karaya egemendir, *Robinson*'da değildir. *Robinson*'da karada egemen olan şey çalışmadır.

"Bunlar boş oturmadığımı kanıtlayacaktır"

Fakat çalışmak neden? Bu, bir hayatta kalma meselesidir kesinlikle: "O günün işleri, ...ihtiyacın mantığı sayesinde emekçinin gözünde kendilerini görünür kılar."[15] Ancak Robinson, gelecekteki ihtiyaçlarının "kırk yıl sürse bile ...yaşadığı sürece"[16] karşılanacağı teminat altına alındıktan sonra bile sayfalar boyunca didinmeye devam eder. Söylentiye göre Robinson'un ilham kaynağı olan Alexander Selkirk, dört yılını Juan Fernandez'de geçirmiş ve "kederli, isteksiz, melankolik" olmakla "en şehvetli zevklere denk... sürekli bir şölenin"[17]

---

13 William Empson, *Some Versions of Pastoral*, New York, 1974 (1935), s. 204.

14 *The Arabian Nights: Tales of 1001 Nights*, Harmondsworth, 2010, cilt II, s. 464 [*Binbir Gece Masalları*, çev. Alim Şerif Onaran, YKY, 2014].

15 Stuart Sherman, *Telling Time: Clocks, Diaries, and English Diurnal Forms, 1660-1785*, Chicago, 1996, s. 228. Sherman, ufak bir değişiklikle E. P. Thompson'un "Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism", *Past & Present* 38 (Aralık 1967), s. 59'daki sözlerini alıntılıyor.

16 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 161.

17 Steele'in *The Englishman* 26 (3 Aralık 1713) içinde yaptığı tasviri alıntılıyorum, şurada bulunabilir: (ed.) Rae Blanchard, *The Englishmen: A Political Journal by Richard Steele*, Oxford, 1955, s. 107-108.

içine gömülmek arasında çılgınca gidip gelmiştir. Robinson bir kez bile bu duruma düşmemiştir. Hesaplamalara göre, 18. yüzyılda yıllık işgünü 250'den 300'e çıkmıştı. Pazar gününün durumunun belirsizliğini koruduğu Robinson'un adasındaysa bu sayı kesinlikle daha yüksektir.[18] Coşkunluğunun doruklarında olduğu bir zamanda "Siz de biliyorsunuz ki artık... iki çiftliğim... birkaç evim ve mağaram... iki kısım mısır tarlam... bir kır evim... hayvanlarım için ağılım... et yığınağım... kış için kuru üzüm depom... var,"[19] dedikten sonra okura dönüp "Bunlar boş oturmadığımı kanıtlayacaktır," diye devam ettiğinde ona hak vermekten başka yapılacak bir şey yoktur. O zaman soruyu tekrar soralım: Neden bu kadar çok çalışıyor?

Norbert Elias, *Uygarlık Süreci*'nde "–Çalışan– bir üst sınıfın ne kadar benzersiz ve şaşılacak bir fenomen olduğunu bugün pek farketmiyoruz," diye yazar: "Bir üstü, kendisine böyle yapması talimatını vermemiş olmasına rağmen niye kendini böyle yapmaya mecbur hissediyor?"[20] Elias'ın merakını, Hegel'in *Phenomenology*'nin merkezindeki bir çelişkinin ("Burjuvanın sorunu") farkına varan Alexandre Kojéve de paylaşır: Burjuva "*bir başkası* için çalışmalıdır" (zira çalışma ancak dışsal bir baskının sonucu olarak ortaya çıkar) ama yine de yalnızca "*kendisi* için çalışabilir"(çünkü artık bir efendisi yoktur).[21] Sanki bir *başkasıymışçasına* kendi için çalışmak, Robinson'un yaptığı şeydir. Bir yanı maran-

---

18 Joyce Appleby, *The Relentless Revolution: A History of Capitalism*, New York, 2010, s. 106. Diğer anlatımlara göre (örneğin, Jan de Vries, *The Industrious Revolution: Consumer Behavior and the Household Economy, 1650 to the Present*, Cambridge, 2008, s. 87-88), 19. yüzyılda artan, sayısı zaten 300 eşiğine erişmiş işgünleri değil, günlük çalışma saatleriydi; ne var ki, göreceğimiz üzere Robinson bu bakımdan bile kendi zamanının bir hayli ötesindedir.

19 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 160-161.

20 Norbert Elias, *The Civilizing Process*, Oxford, 2000 (1939), s. 128 [*Uygarlık Süreci*, çev. Ender Ateşman (cilt 1) Erol Özbek (cilt 2), İletişim Yay., 2013].

21 Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the 'Phenomenology of Spirit'*, Ithaca, NY, 1969 (1947), s. 65.

goz, çömlekçi ya da fırıncıya dönüşür ve bir şeyleri başarmaya çalışırken haftalar geçirir; daha sonra efendi Crusoe ortaya çıkar ve sonuçların yetersizliğine dikkat çeker. Bu döngü durmadan tekrarlanır. Çünkü çalışma *sosyal iktidarın yeni meşrulaştırma ilkesi* haline gelmiştir. Romanın sonunda Robinson "beş binden fazla sterlinin" ve geri kalan her şeyin "efendisi"[22] olduğunu fark ettiğinde, yirmi sekiz yıllık kesintisiz uğraşı da *sahip olduğu serveti haklı çıkaracaktır*. Aslında bu ikisi arasında hiçbir ilişki yoktur: Yalnız başına harcadığı emek, ona tek bir pound bile kazandırmamışken Brezilya'daki çiftliğinde isimsiz köleleri sömürerek zengin olur. Fakat kurguda onun kadar çalışan başka bir karakter görmeyiz. Bunları *hak etmemiş* olması mümkün olabilir mi hiç?[23]

Robinson'un davranışını mükemmel bir biçimde ifade eden bir kelime vardır: "Endüstri". OED'ye göre bu kelimenin 1500'lü yıllar civarındaki anlamı "akıllıca ya da maharet göstererek çalışma; beceri, hüner, çeviklik ya da akıllılık"tı. 16. yüzyılın ortalarında "çalışkanlık ya da gayret... sıkı ve devamlı uygulama... uğraş, çaba" şeklindeki ikinci anlam ortaya çıktı ve bu da kısa süre sonra "sistematik çalışma ya da emek; faydalı bir iş için sürekli istihdam"[24] olarak netleşti.

---

22 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 280.

23 "Bunlara" ada da dahildir şüphesiz: *İkinci Deneme*'sinin "Mülkiyet Üzerine" başlıklı bölümünde ekilmemiş topraklardan bahsederken, "Müşterekti ve doğanın bütün çocuklarına eşit derecede aitti ama *emeği* onu doğanın ellerinden almış ve böylece kendine mal etmişti," diye yazar Locke. Diğer bir deyişle adada çalışarak Robinson onu kendinin yapmıştır. John Locke, *Two Treatises on Government*, Cambridge, 1960 (1690), s. 331.

24 Bu dönüşümün farkına varmamı sağlayan Sue Laizik'e teşekkür ederim. "Endüstri" Raymond Williams'ın *Kültür ve Toplum*'daki anahtar sözcüklerinden biridir. Ne var ki onu daha çok ilgilendiren dönüşüm –endüstrinin bir insan özelliği olmaktan öte bir kurum, bir faaliyetler grubu, "bir kendinde şey" haline gelmesi olgusu– burada açıklanan dönüşümden sonra gerçekleşir ve muhtemelen bunun bir sonucudur. Endüstrinin ilk hali ("beceri ve hüner"in kendine haslığının aksine) herkes tarafından harcanabilecek basit soyut emektir; daha sonra ikinci kez soyutlanır ve bir "kendinde şey" haline gelir. Bkz. Raymond Williams, *Culture & Society: 1780-1950*, New York, 1983 (1958), s. xi-

"Endüstri" çalışkanlık ve gayretten sistematik uğraşa değin burjuva kültürüne bu şekilde bir katkı sağladı: Zekice çalışmanın yerini çok çalışmak aldı.[25] Nasıl Hirschmann için kazanç "sakin bir tutku" ise, aynı şey *sakin* çalışma için de geçerliydi: Devamlı, sistemli, sürekli biriken ve bu nedenle de eski aristokrasinin "çalkantılı (ama yine de zayıf) tutkularından" daha güçlü bir çalışma.[26] Bu iki egemen sınıf arasındaki süreksizliği görmemek imkânsızdır: Çalkantılı arzular, kavgacı bir kastın ihtiyaçlarını mükemmelleştiriyorsa –kavgadaki kısa "gün"ün en sert ânıdır bu– burjuvanın buradaki çıkarı sakin ve tekrarlanan (tekrarlanan, tekrarlanan, tekrarlanan) günlerin çok değerli oluşudur. Az enerji harcayarak çok daha uzun bir süre çalışmak: Birkaç saat yeterlidir –alçakgönüllülükle "akşamları dört saat kadar" diye yazar Robinson–[27] ama yirmi sekiz yıl boyunca yapar bunu.

Önceki altbölümde, *Robinson Crusoe*'nun başlangıcındaki maceralara bakmıştık; bu altbölümde ise adadaki çalışma

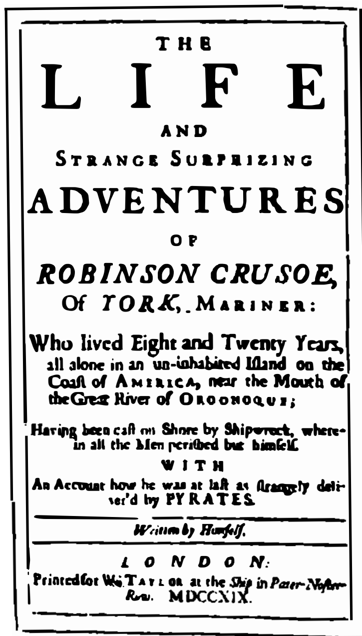
---

ii, [*Kültür ve Toplum*, çev. Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yay., 2015] *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, gözden geçirilmiş basım, Oxford, 1983 (1976) içindeki "Industry" maddesi [*Anahtar Sözcükler*, çev. Savaş Kılıç, İletişim Yay., 2005].

25 "Industrious" [çalışkan] sıfatının da gösterdiği gibi, İngilizcede çok çalışmak, "zekice" çalışmanın sahip olmadığı ahlâki bir haleye sahiptir. Bu da Arthur Andersen Muhasebecilik isimli efsanevi şirketin "değerlerimiz tablosu"ndan 1990'larda bile "çok çalışmayı" neden silmediğini açıklar. Aynı firmanın zeki kolu (her türden yatırım uygulaması yolsuzluğu yapan Andersen Danışmanlık), bu değer yerine neoliberal aldatma dilinin mali primler için kullandığı "bireylere saygı" değerini geçirmiştir. Nihayetinde Danışmanlık, hisse senedi değerlerine ilişkin yaptığı manipülasyonları Muhasebecilik'e zorla onaylatarak firmanın utanç verici bir şekilde batmasına neden olmuştur. Bkz. Susan E. Squires, Cynthia J. Smith, Lorma McDougall ve William R. Yeack, *Inside Arthur Andersen: Shifting Values, Unexpected Consequences*, New York, 2003, s. 90-91.

26 Albert O. Hirschmann, *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before its Triumph*, Princeton, NJ, 1997 (1977), s. 65-66 [*Tutkular ve Çıkarlar*, çev. Barış Cezar, Metis Yay., 2008].

27 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 127. "Sabahları" üç saat avlanma, "günün çoğunu" alan "düzenleme, kurutma, saklama ve pişirme" de akşamki dört saatin üzerine eklenirse, kendi zamanının emekçilerinin çok üstünde bir toplam ortaya çıkar.


THE

LIFE

AND

STRANGE SURPRIZING

ADVENTURES

OF

ROBINSON CRUSOE,

Of *YORK*, MARINER:

Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of AMERICA, near the Mouth of the Great River of OROONOQUE;

Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself.

WITH

An Account how he was at last as strangely deliver'd by PYRATES.

Written by Himself.

LONDON:

Printed for W. TAYLOR at the *Ship* in *Pater-Noster-Row*. MDCCXIX.

Resim 2. Robinson Crusoe *için ön kapak, yazara ait.*

hayatına bakacağız. Bu durum, *Protestan Ahlâkı*'ndaki süreçle birebirdir: Tarih "kapitalist maceraperest" ile başlar ve sonrasında emektarlık ethos'u "irrasyonel dürtüleri rasyonel bir şekilde yumuşatır."[28] Defoe örneğinde, birinci durumdan ikincisine geçiş bilhassa çarpıcıdır. Çünkü tamamen plansız bir şekilde olmuştur. Romanın kapağında en tepeye büyük harflerle yazılan Robinson'un "olağanüstü şaşırtıcı maceraları" başlığı [Resim 2], adada geçen kısımların "çok sayıda bölümden yalnızca biri" olduğunu ilan ederek maceralara vurgu yapar.[29] Öte yandan, romanın oluşturulması

28 *A.g.e.*, s. 17.

29 Bu, Giuseppe Sertoli'ye borçlu olduğum bir noktadır. "I due Robinson", *Le avventure di Robinson Crusoe*, Turin, 1998, s. xiv.

sırasında meydana gelen, adanın "öngörülemez ve kontrol dışı genişlemesi" yüzünden bu bölümler hikâye üzerindeki hâkimiyeti ele geçirmiş ve adayı metnin yeni merkezi haline getirmiştir. Romanın ortasında yapılan bu değişikliğin ne anlama geldiğini ilk kavrayan, Cenevreli bir Kalvinist olmuştu. Rousseau'nun "bütün boş laflardan arındırılmış" *Robinson*'u, gemi kazasıyla başlayacak ve yalnızca adada geçen yıllarla sınırlanacaktı. Böylece Emile, düşlerinde maceralara atılarak vaktini harcamak yerine Robinson'un çalışmasına odaklanabilecekti ("Faydalı şeyleri bilmek isteyecektir, ötesini değil").[30] Bu, Emile'e ve elbette ondan sonra gelecek olan çocuklara karşı bir acımasızlıktır ama haklılık payı vardır. Çünkü Robinson'un adadaki sıkı çalışması gerçekten de kitabın en büyük yeniliğidir.

Kapitalist maceraperestten çalışan efendiye. Ancak *Robinson* sona yaklaşırken, ikinci bir geriye dönüş meydana gelir: Yamyamlar, silahlı çatışma, asiler, kurtlar, ayılar, peri masallarındaki gibi birdenbire beliren servet... Peki ama neden? Eğer maceranın poetiği kendi rasyonel karşıtıyla "yumuşatılmışsa" *tam da romanın son cümlesinde* "yeni maceralardaki olağanüstü bazı olayların" sözü niye verilsin?[31]

Şu âna kadar, macera kültürüyle rasyonel çalışma ahlâkı arasındaki karşıtlığı vurguladım. Bunların birbiriyle bağdaşmadığı ve ikincisinin modern Avrupa kapitalizmine özgü yeni bir fenomen olduğu konusunda hiçbir şüphem yok. Ne var ki; bu durum, Weber'in yapmaya açıkça eğilimli olduğu gibi, modern Avrupa kapitalizminin çalışma ahlâkına *indirgenebilece-*

---

30 Jean-Jacques Rousseau, *Emile* (1762), in *Oeuvres complètes*, Paris 1969, cilt IV, s. 455-456.

31 "*Robinson Crusoe'nun Yeni Maceraları*, ilk cildin piyasaya çıkmasından yaklaşık dört ay sonra, yani 20 Ağustos 1719 tarihinde yayımlanmıştır," diye yazar Maximillian Novak. Bu durum, Defoe'nun "ilk kitap basılmadan evvel bunun devamı üzerinde çalışıyor olduğunu" düşündürür ve bu nedenle son cümle yersiz bir süsleme değil, çok somut bir reklam hamlesidir. Bkz. Maximillian E. Novak, *Daniel Defoe: Master of Fictions*, Oxford, 2001, s. 555.

ği anlamına gelmiyor. Aynı şekilde, "irrasyonel ve kurgusal bir özellik taşıyan ya da zor kullanarak ele geçirmeye yönelmiş" faaliyetlerin artık modern kapitalizmin *tipik* özelliği olmayışı, bunların modern kapitalizmde hiç *bulunmadığı* anlamına da gelmiyor. Sonuçları öngörülemeyen ve şiddet içeren bazı ekonomi dışı uygulamalar –Marx'ın "ilkel birikim"i ya da David Harvey'nin son dönemde ortaya attığı "mülksüzleştirme yoluyla birikim"i gibi– kapitalizmin yayılmasında önemli bir rol oynamıştı ve *hâlâ* da oynuyor. Eğer durum buysa, daha geniş bir açıdan bakıldığında –örneğin, sonraki dönemde Conrad'ın metropoliten düşünceler ile sömürgeci romansı iç içe geçirmesi (*entrelacement*) gibi– bir macera anlatısı hâlâ modernitenin temsili olmak için son derece uygundur.

"İki Robinson"un ve bu ikiliğin doğurduğu bir sonuç olarak Defoe'nin anlatı yapısındaki süreksizliğin tarihsel temelinin bu olduğunu söyleyebiliriz. Ada, modern zamanların çalışkan efendisine ilişkin ilk izlenimi sunar; deniz, Afrika, Brezilya, Cuma ve diğer maceralar kapitalist hakimiyetin eski ama henüz gözden çıkarılmamış biçimlerine görünürlük kazandırır. Biçimsel olarak bakılırsa, karşıt tarzların bütünleşmeksizin bir arada oluşu –ki bu durum, Conrad'ın bunlar arasında kurduğu hesaplanmış hiyerarşiyle paralellik göstermez– romanın açık bir kusurudur. Ancak açık olan bir başka şey de tutarsızlığın *yalnızca bir biçim meselesi* olmadığıdır. Tutarsızlık burjuva simgesi ile kendisinin iki "ruhu" arasındaki çözümlenmemiş diyalektikten doğar.[32] Weber'in aksine bu durum, rasyonel burjuvanın asla irrasyonel dürtülerin-

32 *Faust*'un ünlü bir monoloğundan ilham alan bu "iki ruh" eğretilemesi, Sombart'ın burjuva üzerine yazdığı kitabının da leitmotifidir: "Her gerçek burjuvanın göğsünde iki ruh yaşar: Girişimcinin ruhu ve saygıdeğer orta-sınıf insanının ruhu. ...Girişim ruhu altın açgözlülüğünün, macera arzusunun, keşif aşkının bir bileşimidir. ...Burjuva ruhu hesap, dikkatli politika, akla yatkınlık ve ekonomiden müteşekkildir." Werner Sombart, *The Quintessence of Capitalism*, Londra, 1915 (1913), s. 202, 222.

den vazgeçemeyeceğini ve bir zamanlar içinde yaşattığı yırtıcı hayvanı bedeninden çıkarıp atamayacağını anlatır. Yalnızca yeni bir çağın başlangıcı olarak değil, aynı zamanda *üstesinden asla gelinemeyecek yapısal bir çelişkinin görünür hale geldiği* bir başlangıç olarak Defoe'nin şekilsiz hikâyesi, burjuva edebiyatının büyük klasiği olma unvanını korumaktadır.

Anahtar sözcük I: "Faydalı"

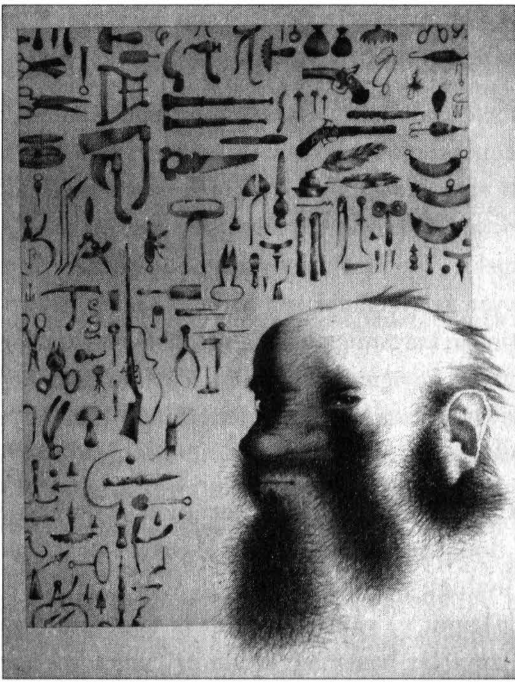
> 4 Kasım. Bu sabahtan itibaren çalışma, tüfeğimi yanıma alıp dolaşma, uyuma ve dinlenme saatlerimi bir düzene sokmaya başladım. Yağmur yağmıyorsa her sabah tüfeğim elimde iki üç saat dolaşıyordum, sonra saat on bire dek kendimi çalışmaya veriyor, ardından da eldekilerle karnımı doyuruyor, on ikiyle iki arası bunaltıcı bir sıcak olduğu için uyuyor, akşamleyin gene çalışmaya başlıyordum.[33]

Çalışma, tüfek, uyku ve dinlenme. Fakat Robinson, gününü anlatırken dinlenme ortadan kaybolmuştur ve onun yaşamı Hegel'in o zihin açıcı Aydınlanma özetini hatırlatır: Burada, "Her şey faydalıdır."[34] Faydalı, bu kitabın ilk anahtar sözcüğüdür. Robinson kazanın ardından geminin güvertesine tekrar döndüğünde, bu kavramın sihirli bir sözcük gibi tekrarlanması –"benim için çok faydalı bir armağan olan" marangoz sandığı, "benim için çok faydalı şu malzemeler" ve "benim için faydalı olacak... her şey"–[35] Robinson'u dünyanın merkezine yerleştirerek (*benim için* faydalı... *benim için*... *benim için*) dünyayı yeniden düzenler. Buradaki faydalı, Locke'da olduğu gibi, hemen bir özel mülkiyet tesis eden (*benim için* faydalı) ve onu çalışmayla bir tutarak meşrulaştıran (benim için *faydalı*) bir kategoridir. Tullio Pericoli'nin roman

33 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 88-89.

34 G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, Oxford, 1979 (1807), s. 342.

35 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 69 ve sonrası.



Resim 3. T. Pericoli, Robinson e gli attrezzi, *1984, Kağıt üzerine Hint mürekkebi ve suluboya, 76x57 cm. Studio Percoli'nin izniyle.*

için yaptığı ve *Encyclopèdie*'deki teknoloji *tablolarının*[36] [resim 3] çarpıtılmış çeşitlemelerine benzeyen çizimler, hiçbir nesnenin kendi başına bir amaç olmadığı –faydalılar krallığında, *hiçbir şey* kendi başına bir amaç değildir– ancak her şeyin daima ve sadece *bir başka şeyi yapmak için bir araç* olduğu bu dünyanın özünü yakalar. Her şey bir alettir ve aletler dünyasında yapılacak tek şey vardır: Çalışmak.[37]

36 Tullio Pericoli, *Robinson Crusoe di Daniel Defoe*, Milan, 2007.

37 Böyle bir aletler dünyasında, insanların kendi de alete dönüşür. Yani toplumsal işbölümü içinde yalnızca birer çark haline gelirler; bu nedenledir ki Robinson diğer gemicilere isimleriyle değil, yaptıkları işle seslenir yalnızca: Denizci, marangoz, topçu...

Her şey Robinson içindir. Her şey bir alettir. Daha sonra faydalının üçüncü boyutu gelir:

> Küçük krallığımın çevresini görmeye can atıyordum ve adanın etrafında dolaşmaya karar verdim. Yanıma iki düzine arpa ekmeği (bunlara çörek desem daha doğru olur), bir çömlek dolusu kavrulmuş pirinç (bu çok yediğim bir yemekti), küçük bir şişe rom, yarım bir keçi eti, daha fazla hayvan avlayabilmek için barut ve saçma, gemicilerin sandığından kurtardığımı söylediğim büyük kaputlardan ikisini alarak kayığımı bu yolculuk için donattım. Bu kaputlardan birini yatarken altıma sermek için, ötekini de gece üstüme örtmek için almıştım.[38]

Burada, hikâyenin etkin merkezi olan Robinson'un (karar verdi*m*... donattı*m*... kurtardı*m*... aldı*m*...) ve yolculuğu için ihtiyaç duyduğu nesnelerin (bir çömlek... barut ve saçma... iki büyük kaput...) yanına, faydalılık üçgenini tamamlayan bir nihai amaçlar basamağı sıralanır (yolculuk için... daha fazlasını vurabilmek için... altıma sermek için... üstüme örtmek için). Böylece; özne, nesne *ve yüklem* sağlanmış olur. Bu, aletlerin amacını içselleştiren ve onu Robinson'un faaliyetinde yeniden üreten bir yüklemdir: Burada bir eylem, daima *bir başka şey yapmak için* yapılır:

> Bundan dolayı, ertesi gün kır evim dediğim yere gittim. Birkaç ince dal kestim ve bunların arzu ettiğim gibi, amacıma uygun olduğunu gördüm. Bir dahaki seferde daha çok kesebilmek için bir baltayla geldim. Kısa zamanda bu dallardan yeterince çok olduğunu fark ettim. Bunları kurutmak üzere yuvarlak çitin ortasına yığdım ve kullanıma uygun hale geldiklerinde mağarama taşıdım. Ertesi mevsim hem toprak ya da başka şeyler taşımak için

38 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 147.

> hem de gerektiği zaman içine bir şey koymak için sepetler yapma işine giriştim. Gerçi görünüşleri pek güzel olmadı ama işimi görebilecek durumdaydılar. Bundan sonra da sepetsiz kalmamaya dikkat ettim, eskidikçe yenilerini yapıyordum. Hasadını yaptığım mısırın bir gün daha verimli ürün vereceğini düşünerek çuval yerine büyük ve derin küfeler de yaptım.
>
> Bu güçlüğün üstesinden gelmiş ve dünyanın vaktini harcamış bir halde, iki ihtiyacımı daha giderebilmek için harekete geçtim...[39]

İki paragrafta bir sürü yüklem. Başka bir yazarın elinde bu kadar çok faaliyet, okunmaz bir çılgınlık haline gelebilirdi. Ne var ki, metinde her yere yayılan bir teleolojik sözlük (bundan dolayı, amacım, arzu ettiğim gibi, uygun, işe giriştim, işimi görebilecek, dikkat ettim, giderebilmek için...) sayfayı tutarlı ve sağlam hale getiren birleştirici bir doku yaratırken, yüklemler de Robinson'un faaliyetlerini edimsel bir biçimde ana cümleciklerin hemen gerçekleştirilmesi gereken alt görevlerine böler (gittim, fark ettim, geldim, yığdım). Ana cümlenin son cümlecikleri, yüklemler tarafından daha belirsiz gelecek zamanlara ayrılır (kesebilmek için... kurutmak üzere... taşımak için... giderebilmek için). Elbette, çok da belirsiz bir gelecek zaman değildir bu. Çünkü bu faydalılık kültüründe ideal gelecek el altında olan gelecektir, yani bugünün devamından başka bir şey değildir pek: "*Ertesi* gün", "ertesi mevsim", "kesebilmek için... *kısa zamanda... yeterince çok*." Tümü de sıkıca dokunarak birbirine bağlanmıştır. Bu cümlelerde tek bir adım bile atlanmamıştır ("bir dahaki seferde—daha çok kesebilmek için—bir baltayla—geldim"). Öyle ki, dünya tıpkı Hegel'in "düz akıl" [*prosaic mind*] kavramı gibi, "neden-sonuç"

39 *A.g.e.*, s. 120.

ya da "araç-amaç" gibi kategoriler aracılığıyla anlaşılır.[40] *Bilhassa* da araç ve amaçla: Weber buna *amaçsal rasyonalite* [*Zweckrationalitât*] demiştir; amacına yönelmiş ve amacı tarafından yönetilen bir rasyonalite. Horkheimer da buna "araçsal akıl" demiştir. Defoe'nin Weber'den iki yüzyıl önce yazdıkları, *Zweckrationalitât*'nın cisimleşmiş ilk hali olan leksiko-gramatik ardışıklığa bir örnektir: Bir *dil pratiği* olarak araçsal akıl. Kavram haline gelmeden önce bile mükemmel bir şekilde ortaya konmuş ama tamamen gözden kaçırılmıştır. Burjuva "zihniyetinin" ve Defoe'nun bu zihniyete katkısının ilk belirtisidir bu: Faydalı olanın üslubu olarak düzyazı.

Anahtar sözcük II: "Verimlilik"

Faydalı olanın üslubu. Defoe kadar büyük bir romancı, son ve en tutkulu romanını tamamen bu fikre adadı. Rousseau; Emile, faydalı olan her şeyi bilmek isteyecektir diye yazmıştı, *ötesini değil* ve Goethe –heyhat!– bu ikinci kısmı yazıya dökmüştür. "Hakikat Yoluyla Faydalıdan Güzele Doğru" kısmıyla başlar *Wanderjahre*, [*Seyyahlık Yılları*] (1829).[41] Okur bu romanda, alışıldık "zevkler bahçesi ya da modern park" yerine, "faydalı olabilecek her şeyi; sebze tarlalarını, geniş şifalı bitki tarhlarını" bulacaktır.[42] Wilhelm Meister hakkında yazılmış 1796 tarihli *Çıraklık Yılları*'nda kilit önem taşıyan faydalı ile güzel arasındaki çelişki, artık sonlanmıştır. *Seyyahlık Yılları*'nın "Pedagojik Vilayet" adlı bölümünde çelişki, işlevsel bir tabi olma ilişkisine dönüşmüştür. Romandaki birkaç sanatçıdan biri, "faydası dokunsun

40 G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Oxford, 1998, cilt II, s. 974.

41 Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister's Journeyman Years, or The Renunciants*, New York, 1989 (1829), s. 138.

42 *A.g.e.*, s. 126.

diye seçilmiş"[43] bir heykeltıraş, sadece anatomik modeller yaptığı için artık çok mutlu olduğunu anlatır. Sanatın son dönemde benimsediği amaçsızlığa bir son verilmesi övgüye layık bir ilerleme olarak sunulur: Abbé, "Tuz, yemek için ne kadar önemliyse, sanat da teknik bilimler için aynı önemdedir. Sanattan, zanaatımızın belirli bir düzeyde kalmasını sağlayacak kadarını istiyoruz yalnızca," diye yazar Wilhelm'e.[44] Vilayet'in başka bir lideri, "İnce işçilik gerektiren alanlardaki sanatlar" –taşçılar, duvarcılar, marangozlar, çatı ustaları, çilingirlik– "serbest sanatlara bir örnek teşkil etmeli ve onları utandırmaya çalışmalıdır," diye ekler.[45] Gerekirse, Ütopya'nın cezalandırıcı ve estetik karşıtı yanı da kendini gösterir: Wilhelm'in rehberi, tersleyerek "Etrafta hiç tiyatro görmüyorsanız bunun nedeni böyle sahtekârlıkları bütünüyle tehlikeli bulmamızdır, ...ciddi amaçlarımızla bağdaşmaz onlar," der.[46] Dolayısıyla, Vilayet'te drama yasaktır. O kadar.

Seyyahlık Yılları'nın alt başlığı "Feragat Edenler"dir; bu nitelemeyle, modern işbölümünün dayatması sonucunda insan bütünlüğünün kurban edildiği aktarılır. Otuz yıl önce yazılmış *Çıraklık Yılları*'nda aynı tema, burjuva varoluşunun acılı bir biçimde kötürüm hale getirilişi olarak sunulmuş[47] ama sonraki romanda acı yok olmuştur. Eski dostlarından biri "Uzmanlaşma günü geldi çattı. Talihli bunu kavrayan kişidir ve bu ruh içinde çabalar,"[48] diyecektir, Wilhelm'e. Gün gelip çatmıştır ve ona ayak uydurmak bir "ta-

43 *A.g.e.*, s. 326.

44 *A.g.e.*, s. 266.

45 *A.g.e.*, s. 383.

46 *A.g.e.*, s. 276.

47 Wilhelm, Werner'e yazdığı mektupta şöyle der: "Faydalı olmak için bazı yeteneklerini geliştirmeye" zorlanan burjuva, "varlığında hiçbir uyum olmamasına yazgılıdır. Kendini bir şekilde faydalı yapabilmek için geri kalan her şeyi ihmal etmelidir." Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, Princeton, NJ, 1995 (1796), s. 174-175.

48 Goethe, *Wilhelm Meister's Journeyman Years*, s. 118.

lihtir." Bir çiftçi "Ne mutlu mesleği en sevdiği meşgalesi olana!" diye haykırır; bir tarım aletleri koleksiyonu yapar ve "böylece görevi olan şeyden aynı zamanda haz da alır."[49] Bu, işbölümünü kutsamak için oluşturulan bir aletler müzesidir. "Bütün faaliyetler, bütün sanat... yalnızca sınırlandırma yoluyla başarılabilinir. Bir şeyi tüm yönleriyle bilmek... yüz farklı alanda yarım yamalak bir yetkinliğe sahip olmaktan çok daha verimlidir," der Wilhelm'in muhataplarından biri.[50] Bir diğeri, "Faydalı olduğum yer benim vatanımdır,"[51] diye ekler ve devam eder: "Şimdi 'Herkes, hem kendisine hem de diğerlerine her şekilde faydalı olmaya gayret etsin,' desem, bu, ne bir öğreti ne de bir öğüttür, yalnızca hayata dair bir meseldir."

Bir kelime, Goethe'nin yazdığı zamanlarda var olsaydı *Seyyahlık Yılları*'na çok uyardı: Verimlilik. Aslında, bir kelime vardı ama yüzyıllardır geldiği anlam farklıydı dersek daha doğru olur. OED'ye göre bu anlam "müessir bir etken ya da verimli bir neden olma durumu", yani nedensellik olarak verimliliktir, ötesi değil. 19. yüzyılın ortalarında bir anlam kayması gerçekleşti: "Gayeye ulaşma uygunluğu, gücü ya da başarısı; kâfi güç, etkililik, etki."[52] *Kâfi* güç: Artık yalnızca bir şeyi yapabilme kapasitesinden değil; israf etmeden, en ekonomik şekilde yapabilme kapasitesinden bahsediliyor. Eğer faydalı olan, dünyayı bir aletler koleksiyonuna dönüştürdüyse, işbölümü de aletleri amaçlarına ("istenen gayeye") uygun olarak ayarlamak için sürece katılır ve böylece "verimlilik" doğar. Bunlar kapitalist rasyonalizasyon tarihinde atılan üç ardışık adımdır.

---

49 *A.g.e.*, s. 190.

50 *A.g.e.*, s. 197.

51 *A.g.e.*, s. 365.

52 Bu kayma çeşitli alanlarda hemen hemen aynı anda gerçekleşir. OED hukuk (Whately, 1818-1860), uygarlık tarihi (Buckle, 1858), siyaset felsefesi (Mill, 1859) ve siyasi iktisat (Fawcett, 1863) alanından örnekler verir.

Kapitalist rasyonalizasyon ve Avrupa sömürgeciliği. Marlow, Britanya'daki Romalılardan bahsederken "O adamların hiçbir önemi yoktu. Onlar fatihti ve fetih için gereken tek şey kaba kuvvettir," demişti küçümseyerek.[53] Sömürgelerdeki Britanya hâkimiyetini "kurtaran" şey ise kaba kuvvetin aksine, "verimlilik, verimliliğe duyulan bağlılıktır."[54] Aynı cümle içinde iki kere, hem de art arda kullanılan bu kelime *Karanlığın Yüreği*'nde kaybolur. Yerine geçen kelime ise şaşırtıcı bir şekilde verim*siz* bir dünyadır: Makineler paslanmaya ve çürümeye terk edilmiştir, işçiler dibinde delikler olan kovalarla su toplar, tuğlaların en önemli malzemesi eksiktir ve Marlow'un kendi çalışması perçin çivisi olmadığı için yarıda kalır (gerçi "kasalar dolusu vardı deniz kıyısında – kasalar dolusu; yığılmış, patlamış, saçılmış!").[55] Bütün bunların nedeni ise çok açıktır: Kölelik düzeni. Roberto Schwarz, Conrad'ın dönemindeki Brezilya çiftlikleri üzerine yazarken kölelik düzeni, "verimlilik fikriyle oluşturulmamıştır," der. Çünkü bu düzen daima "şiddete ve askerî disipline" dayandırılabilirdi. Bu yüzden de "üretim süreçlerinin rasyonel bir şekilde incelenmesinin ve sürekli olarak modernize edilmesinin" aslında "hiçbir anlamı" yoktu. "Şirket"in Kongo'da düştüğü durum gibi örneklerde, Romalıların kaba kuvvetinin verimliliğin kendisinden daha "verimli" olduğu ortaya çıkabiliyordu.

Karanlığın Yüreği tuhaf bir deneydir. İleriyi gören bir burjuva mühendisi, yüzyıl sonu kapitalizminin en kârlı girişimlerinden birine tanıklık etmesi için göndermek aslında endüstriyel verimliliğin zıttı ya da Scharwz'ı bir kere daha alıntılayacak olursak "modernin zıttı"dır. Birkaç sayfa ön-

---

53 Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Harmondsworth, 1991 (1899), s. 31 [*Karanlığın Yüreği*, çev. Sinan Fişek, İletişim Yay., 2013].

54 *A.g.e.*

55 *A.g.e.*, s. 58.

ce "zorla el koyma" modern rasyonaliteyle birlikte varlığını sürdürmüştür, diye yazmıştım ve etik burjuvanın, irrasyonel maceracıyı kurtarmak için gönderildiği bu Conrad novellası, söz konusu rahatsız edici birlikteliğin mükemmel bir örneğidir. Aralarında hiçbir ortak nokta bulunmayan bir kalabalık tarafından çevresi sarılan Marlow'un duygudaşlık kurabildiği tek an, nehir boyundaki terk edilmiş istasyonda isimsiz bir kitapçık bulduğu andır. "Gösterişsiz sayfalar, bir işi doğru yapmak için gösterilen bir istekle aydınlanır," diye yazar. *İşi doğru yapmak*: Sömürgeci bir yağmanın ortasında iş ahlâkı. Kitabın başlığındaki "karanlığa" karşı "aydınlık": Burada, *Protestan Ahlâkı*'ndaki "görev aşkı" [*calling*] kavramına benzeyen dinsel çağrışımlar vardır ya da bu söz, başlangıçta bahsedilen "verimliliğe gösterilen *özveri*" ve "Meslek Olarak Bilim"deki "göreve gösterilen özveri" ifadelerini andıran Weberyen bir tınıya sahiptir. Fakat, *Kongo Özgür Devleti'nde* mi verimliliğe özveri gösterilecekti? Dediğim gibi, Marlow ve etrafındaki yağmacılar arasında hiçbir ortak nokta yoktur: *Marlow onlar için çalışır yalnızca*. Verimliliğe ne kadar büyük bir özveri gösterirse, yağma da o denli kolaylaşır.

Çalışma kültürünün yaratılması, belki de burjuvazinin bir sınıf olarak elde ettiği en önemli simgesel başarıdır. Faydalı, işbölümü, "endüstri", "verimlilik", "görev aşkı", sonraki bölümde ele alacağımız "ciddiyet" kavramları ve daha fazlası bir zamanlar yalnızca sert bir gereklilik ya da acımasız bir görev olan şeyin muazzam bir önem kazandığının kanıtıdır. Max Weber'in (*Protestan Ahlâkı*'nda) beden emeğini betimlemek için kullandığı kavramların aynısını ("*Meslek Olarak Bilim*"de) bilimi betimlemek için kullanabilmesi, burjuva çalışmasının kazandığı yeni simgesel değerin dolaylı bir işaretidir. Fakat Marlow'un görevine bütün kalbiyle gösterdiği özveri kanlı bir zulmün aracı haline geldiği zaman –*Karanlı-*

ğın Yüreği'nde bu gerçek o kadar aşikârdır ki neredeyse görünmez– burjuva çalışmasının temel çelişkisi yüzeye çıkar. Marlow'un kendini işine böylesine kaptırması –kıyıda saklanan meçhul kabilelere, güvertede işlenen aptalca ve korku dolu cinayetlere ilgisiz kalarak vapuru rotasında tutması– ustalığının ve aynı zamanda esaretinin kaynağıdır. Marlow'un çalışma ahlâkı onu işini iyi yapmaya zorlar, nihayetinde neye hizmet ettiği ise onu ilgilendirmez. "Meslek Olarak Bilim"de çağrıştırılan "at gözlüğü takanlar" gibi çevresinde olup bitenlere karşı duyarsız olmak, modern işin meşruluğunu ve üretkenliğini yalnızca güçlendirmekle kalmaz, onu *kurar* da (*established*). Weber'in *Protestan Ahlâkı*'nda yazdığı gibi, bu sahiden "irrasyonel bir yaşam biçimidir... insan, işi için vardır, bunun tersi geçersizdir" ve kişinin kesintisiz faaliyetinin tek sonucu "o irrasyonel işini iyi yapmış olma duygusu"dur.[56]

Zweckrationalität'ın egemenliğindeki irrasyonel yaşam biçimi. Fakat görmüş olduğumuz üzere, araçsal akıl modern düzyazının önemli ilkelerinden biridir. Birkaç sayfa sonra bu işbirliğinin sonuçları görünür hale gelecektir.

Anahtar sözcük III: "Konfor"

Hıristiyan çileciliği, yazar *Protestan Ahlâkı*'nda:

> manastırdan yönetmeyi reddettiği dünyayı, Kilise'den yönetmiştir. Fakat bu dünyadaki gündelik yaşamın doğal kendiliğindenliğini olduğu gibi bırakmıştır. Günümüzde,

56 Weber, *Protestant Ethic*, s. 70-71. Weber'in kapitalist ethos açıklamasının üzerinde "*irrasyonel*" kelimesi bir hayalet gibi dolaşır. Fakat ona göre birbirine zıt iki kapitalist irrasyonellik vardır: Amacın (kazancın verdiği kişisel haz) değil de araçların irrasyonel olduğu "maceracı" irrasyonellik ve tam tersine araçların bütünüyle rasyonelleştirildiği ama sonucun –insan için var olan iş değil, işi için var olan insan– tamamen irrasyonel olduğu modern kapitalistin irrasyonelliği. Araçsal aklın saçmalığı yalnızca ikinci durumda kendini gösterir.

> adımını yaşam pazarına doğru atmış, manastırların kapısını vurup kapatmış ve günlük yaşam rutinine kendi sistemliliği ile nüfuz etmeye girişmiş ama onu bu dünyanın yaşamı ya da bu dünya için bir yaşam olarak değil, bu dünyadaki bir yaşam olarak biçimlendirmeye çalışmıştır.[57]

Bu dünyanın yaşamı ya da bu dünya için bir yaşam değil, bu dünyadaki bir yaşam. Tıpkı Robinson'un hayatı gibi: Adanın yaşamı ya da ada için bir yaşam değil, adadaki bir yaşam. Yine de Robinson'un "[kendi faaliyetleri] sayesinde, o irrasyonel işini iyi yapmış olma duygusundan başka bir şey kazanmadığını" (Weber, kapitalist ethos için böyle söylemişti) söyleyemeyiz.[58] Tarif edilemez ve hafif bir eğlence duygusu, romanı sarmıştır ve romanın başarısının muhtemel nedenlerinden biri de budur. Fakat *neyin* eğlencesidir bu?

Önceki sayfalarda, Robinson'un sanki bir yargıç önünde kendini savunuyormuş gibi bir tonda okura seslendiğinden bahsetmiştim: "Bunlar boş oturmadığımı kanıtlayacaktır." Daha sonra cümle beklenmedik bir yöne sapar: "...boş oturmadığımı ve konforlu bir yaşam için gereken ne varsa yapmaktan kaçınmadığımı..."[59] Konforlu: İşte anahtar budur. Nasıl ki "faydalı" kavramı adayı bir atölyeye dönüştürdüyse, "konfor" da Robinson'un varoluşundaki haz öğesini canlandırır. Hazzın gölgesinde *Protestan Ahlâkı* bile gevşer:

> Dünyevi çileci Protestanlık mülk sahibi olmanın getirdiği kendiliğinden zevke var gücüyle karşı çıkmış, (özellikle lüks) tüketimi sınırlamıştır. ...Diğer taraftan... arzu edilen şey, mülk sahibinin küçük düşürülmesi değil, mülkünü gerekli ve pratik işlerde kullanmaya zorlanmasıydı. Konfor

57 *A.g.e.*, s. 154.

58 *A.g.e.*, s. 71.

59 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 161.

fikri [*orijinal metinde de İngilizcedeki "comfort" haliyle bırakılmıştır*] genel olarak, ahlâki izne bağlanmış harcamaların sınırlarını belirler. Bu fikirle tutarlı bir yaşam tarzını ilk ve en açık biçimiyle oluşturan insanların aynı zamanda bu yaklaşımın en tutarlı temsilcilerinden olması tesadüfi değildir. Feodalitenin sağlam olmayan bir ekonomik temele dayanan ve sefil bir şıklığı ölçülü bir sadeliğe tercih eden ışıltılı gösterişine karşı, bu kişiler orta sınıf evinin [*bürgerlichen "home"*] temiz ve düzenli konforunu [*Bequemlichkeit*] bir ideal olarak benimsemişlerdi.[60]

Konforun cisimleşmiş hali olarak burjuva evi, *İngiliz* burjuva evi. Charles Morazé, *Les bourgeois conquerants*'da 18. yüzyıl boyunca "İngiltere yeni bir mutluluk çeşidini, evde olmanın mutluluğunu moda haline getirdi. İngilizler buna 'konfor' demişti ve dünyanın geri kalanı da bunu kabul etti," diye yazar.[61] Tabii ki, Robinson'un adasında bir "orta sınıf evi" yoktur ama "çok istediğim bazı gerekli şeyleri, özellikle de bir sandalye ve bir masa" yapmaya karar verip "bunlar olmadan dünyada sahip olduğum azıcık konforun tadını çıkarmam mümkün değildi,"[62] derken ya da "yaşadığım yer son derece konforlu hale gelmişti,"[63] diye belirttiğinde Robinson da konforu evin içiyle özdeşleştirir: Bir sandalye, bir masa, bir pipo, bir defter... bir şemsiye![64]

---

60 Weber, *Protestant Ethic*, s. 170-171.

61 Charles Morazé, *Les bourgeois conquerants*, Paris, 1957, s. 13. Viktorya dönemiyle birlikte ev ve konfor arasındaki çağrışım o kadar açık hale geldi ki Peter Gay, mimarından tüm ciddiyetiyle "hiçbir üslup değil, yalnızca konfor" isteyen "bir İngiliz müşteri" örneğinden bahseder (*Pleasure Wars*, s. 222). İnsanın aklına *Howards End*'de Margaret Schlegel'e kendi evini gösteren Mr. Wilcox geliyor: "Konforu kötüleyen insanlara dayanamıyorum... Makul konfordan bahsediyorum, elbette." E.M. Forster, *Howards End*, New York, 1998, s. 117-118 [*Howards End*, çev. Hasan Fehmi Nemli, İletişim Yay., 2012].

62 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 85.

63 *A.g.e.*, s. 222.

64 *A.g.e.*, s. 145.

Konfor. Sözcüğün kaynağı geç dönem Latince bir bileşik kelimededir –*cum* + *forte*– ve İngilizcede ilk kez 13. yüzyılda "güçlendirmek; cesaretlendirmek... yardıma koşmak, imdada yetişmek" (OED) anlamında kullanılmıştır. Sonraki dört yüzyıl boyunca anlamı hemen hemen aynı kalır: "Fiziksel olarak dinçleştirme ya da destek", "rahatlatma", "ihtiyaç, acı, hastalık... akli bir sıkıntı ya da dert durumunda yardımcı olmak, destek vermek". 18. yüzyılda ise ani ve köklü bir değişim meydana gelir. Konfor artık bizi elverişsiz koşullardan çıkarıp "normal" halimize döndüren şey değil, normalliği bir başlangıç noktası alan ve herhangi bir aksilikten bağımsız şekilde, *iyi olma halini kendinde bir amaç olarak gerçekleştirmeye çalışan* anlamındaki kavrama dönüşür: "Haz ve tatmin sağlayan şey (genellikle çoğul olarak kullanılır ve gereksinim ile lüksten farklı bir yerde durur)."[65]

Bir yanında gereksinim, öte yanında lüks. Böylesine güçlü kavramların arasında kalan bu fikir, bir savaş alanı olmaya yazgılıdır. *The Fable of the Bees*'in [*Arılar Meseli*] o mükemmel "L. Notu"nda şöyle yazar: "Hayattaki konforlar o kadar çeşitli ve engin ki, insanların nasıl bir hayat sürdüğünü bilenler dışında hiç kimse bu konforlardan bahsederken tam olarak ne kastedildiğini bilemez... Rızkı için Tanrıya dua eden bir piskoposun dilek listesine zangoçların bile aklına gelmeyecek şeyleri eklediğine inanıyorum."[66] Bir piskoposun sahip olduğu "konforların" esasında gizli lüksler olması muhtemeldir. *Pilgrim's Progress*'in ilk sayfaların-

---

65 Anlamsal dönüşümlerde sık sık görüldüğü üzere, eski anlam ve yenisi bir süre aynı anda ve hatta aynı metinde var olurlar: Örneğin Defoe'da sözcüğün isim ve fiil hali hâlâ eski anlamı verirler (gemi batınca Robinson'un "Çok konforlu bir şekilde anakaraya varıp tepelere tırmandım," dediği zamanki gibi [s. 65]). Diğer taraftan Robinson'un "Yaşadığım yer benim için çok konforlu hale geldi," (s. 222) dediği ya da bir şemsiye yapmayı başardıktan sonra "Böylece çok konforlu bir yaşam sürdüm," (s. 145) dediği yerde, sıfat ve zarf hali yeni anlama doğru meylederler.

66 Bernard Mandeville, *The Fable of the Bees*, Londra, 1980 (1714), s. 136-137.

daki isimsiz kahraman bu sözcüğü lüks olarak anlar ve konforları terk ederek "Hıristiyan" adını alır.[67] Fakat Benjamin Franklin'in kendi çekinceleri vardır: "*Dostlar ve Yurttaşlar*" diye ilan eder 1756 tarihli *Zavallı Richard'ın Almanak*'ında "*Avrupa'dan, Doğu ve Batı Hindistan'dan gelen* mallara yılda en az *iki yüz bin pound* harcadınız. Bu harcamanın yarısının *mutlaka gerekli şeylere* yapıldığını varsaysak, diğer yarısının da *gereksizler şeylere* ya da en iyi ihtimalle, rahatlıklara [*conveniences*] harcandığı söylenebilir ki, bunlar olmadan da bir kısa yıl boyunca yaşayabilirsiniz."[68] İnsanların rahatlıklardan uzak kalmasının istenebileceği makul süredir bu. Bir kısa yıl. Rahatlıklar mı? Mandeville "rahatlıklar ve kolaylıklar sözcükleri" o kadar "muğlaktır" ki, "tamamen faydasızdırlar," diye yazar. OED de onu doğrular: "Rahatlık: Belirli bir eylemin gerçekleştirilmesine uygun düşme ya da ona göre ayarlanmış olma hali"; "kişisel konfor, hareket kolaylığına yardımcı olan maddi düzenlemeler ya da araçlar." Şayet konfor kaypak bir sözcükse, rahatlık daha kötüsüdür.[69]

Sözcük savaşları her zaman kafa karıştırıcı olmuştur. O zaman, *Robinson Crusoe*'daki şu pasajı bir kere daha okuyalım: "Çok *istediğim* bazı *gerekli* şeyleri, özellikle de bir sandalye ve bir masa yapmak için işe koyuldum. Zira bunlar olmadan dünyada sahip olduğum azıcık konforun *tadını çıkarmam* mümkün değildi. Masa olmaksızın bu kadar *zevk-*

---

67 "*Ne yani!*" dedi *İnatçı*, "dostlarımızı ve konforumuzu ardımızda mı bırakalım!" "Evet," dedi *Hıristiyan* (zira adı buydu) "çünkü bütün bu terk edeceklerini, benim sahip olmaya çabaladıklarımla karşılaştırmaya değmez bile." John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, New York-Londra, 2009 (1678), s. 13 [*Hacc Yolunda*, çev. Mustafa Necati, Selâmet Matbaası, 1932. Kitap ayrıca *Hristian Yolciliği* (Hagop Boyaciyon Matbaası, 1879) ve *Yolcunun Azimeti*, (Avidaranyan Matbaası, 1905) isimleriyle de yayımlanmıştır].

68 Benjamin Franklin, *Autobiography, Poor Richard, and Later Writings*, New York, 1987, s. 545.

69 Aslında konfor ve rahatlık arasında makul ve net bir ayırım vardır: Konforda kimi zevkler vardır, rahatlıkta ise yoktur.

le yazamaz, yiyemez ya da başka şeyler yapamazdım."[70] Kırk kelimede "gerekli"den "konfor"a ve "zevk"e; "istemek"ten "tadını çıkarmak"a geçiş o kadar hızlıdır ki Mandeville'in iğnelemesi ya da OED'nin "bir yanda gereksinimden, öte yanda da lüksten" bahseden tarafsız tanımı doğrulanır. Fakat Robinson'un *gerçek* konforlarına bakacak olursak, bu mefhumun herkese karşı eşit olarak koruduğu sözde mesafesi yok olur: Bir masanın üzerinde yazmak, yemek ve "başka şeyler yapmak" durumlarının tümü gerekliliğe yakın duran şeylerdir ve lüksle hiçbir ilişkileri yoktur. Lüks her zaman sıradan olanın dışında durur, konforsa böyle değildir. Konforun hazzına ilişkin o derin sağduyu da buradan gelir. Bu haz, Veblen'in *Aylak Sınıfın Teorisi*'nde belirttiği üzere lüksün "ıstırap verecek kadar... şatafatlı, grotesk, uygunsuz"[71] oluşundan alınan sapkın keyiften çok farklıdır; daha az yakıcıdır ama bir o kadar keskindir. Braudel *ancien régime* lüksünü "hepten yanlış" bularak reddetmişti. Çünkü "ona her zaman konfor dediğimiz şey eşlik etmiyordu. Isıtma hâlâ yetersiz, havalandırma rezildi."[72]

Gündelik gerekliliklerin zevkli hale getirilmiş biçimi olarak konfor. Bu yeni bakış açısıyla, sözcüğün özgün anlamının bir yönü tekrar yüzeye çıkar. Sözcük eskiden "rahatlatma, yardım; ihtiyaç, acı, hastalık durumunda bakım" anlamına geliyordu. Yüzyıllar sonra, rahatlama ihtiyacı geri dönmüştür. Fakat bu rahatlama hastalıktan kurtularak değil, çalışmaktan kurtularak sağlanır artık. Birçok modern konforun doğrudan doğruya çalışmaktan kaynaklanan o ihtiyaca seslendiğini görmek şaşırtıcıdır: *Dinlenme ihtiyacı.*

---

70 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 85 (vurgu sonradan eklendi).

71 Thorstein Veblen, *Theory of the Leisure Class*, Harmondsworth, 1979 (1899), s. 182-183 [*Aylak Sınıfın Teorisi*, çev. Zeynep Gültekin, Cumhur Atay, Babil Yay., 2005].

72 Fernand Braudel, *Capitalism and Material Life 1400-1800*, New York, 1973 (1967), s. 235.

(Robinson'un arzu ettiği ilk konfor bir sandalyedir.)[73] Protestan ahlâkı için konforu "hoş görülebilir" kılan şey, onun çalışmaya olan bu yakınlığıdır. Refaha evet der ama kanınıza girip görev aşkınızı sonlandıracak kadarına değil. Çünkü bu, zaten fazlasıyla ölçülü ve mütevazı bir refahtır. Bazı kapitalizm tarihçileri, o kadar mütevazı, o kadar ölçülüdür ki modern tarihin keskin dönüşlerinde kayda değer bir yer edinememiştir, der. Jan de Vries, konfor "doyurulabilecek" arzuları anlatır diye yazar ve bu nedenle en baştan bazı sınırlar çizer. "Tüketim devriminin" açık uçlu oluşunu ve onu izleyen ekonomik tırmanışı açıklayabilmek için ilk kez Defoe'nun kuşağından iktisatçıların dikkatini çeken "arzunun uçucu gündüz düşlerine"[74] ya da "modanın başına buyruk ruhuna"[75] bakmalıyız. Neil McKendrick, konfora hiçbir kavramsal boşluk bırakmayan bir biçimlendirmeyle, 18. yüzyıl "modanın diktası"nın ilk kez ve kesin olarak "ihtiyacın diktası"nın yerini aldığı çağ olmuştur, diye yazar.[76]

Öyleyse, konforun yerini moda mı almıştır? Bir açıdan, ikisi de modern tüketim kültürünün şekillendirilmesine katkıda bulunduğu için bunların birbirine seçenek olduğunu söylemek temelsizdir. Ne var ki, bahsedilen katkıyı ikisinin de farklı yollardan ve karşıt sınıfsal çağrışımlarla yaptığı

73 "Konfor ya da rahatlık," diye yazacaktır Kardinal Newman, "soğuğu savuşturan ve yorgunluğu gideren huzurlu bir sandalye ya da iyi bir ateş gibidir. Gerçi onlar olmasa da doğa, bize hem dinlence araçlarını hem de hayvanların sıcaklığını verir." John Henry Newman, *The Idea of a University*, Londra, 1907 (1852), s. 209.

74 de Vries, *The Industrious Revolution*, s. 21, 23. De Vries, burada Tibor Scitovsky'nin *The Joyless Economy*, Oxford, 1976'daki tamamen tarihdışı olan konfor ve zevk antitezini benimser.

75 Joyce Oldham Appleby, *Economic Thought and Ideology in Seventeenth-Century England*, Los Angeles, 2004 (1978), s. 186, 191.

76 Neil McKendrick, "Introduction" to Neil McKendrick, John Brewer ve J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Bloomington, IN, 1982, s. 1.

doğrudur. Saray sosyetesi içinde zaten mevcut olan ve bugüne kadar bir mağrurluk ve lüks halesini koruyan moda, kendini aşmak ve eski egemen sınıflara benzemek isteyen burjuvaziye çekici gelir. Konforun ayakları yere daha sıkı basar, sıradandır; estetiği, tabii eğer varsa, zayıftır, işlevseldir, gündelik yaşama ve çalışmaya göre ayarlanmıştır.[77] Bu durum modayı konfordan daha görünür kılar ama konforu da varoluşun çatlaklarına sızmak konusunda son derece becerikli yapar. Bu; kahve, tütün, çikolata ve alkol gibi diğer tipik 18. yüzyıl metalarının benzer şekilde yaygınlaşmasını sağlayan bir yetenektir. Çünkü onlar da gereksinim ile lüks arasında bir yerde duruyorlardı. Almancadaki *Genussmittel* gibi "zevk araçları"ydılar ("araçları" sözcüğünde araçsal aklın yankısını duymamak imkânsızdır). Bir başka çarpıcı anlamsal tercihle, bunlara "uyarıcılar" da denecektir: Verdikleri hazla günü ve haftayı kesintiye uğratan, "zevk verdikleri için bireyi toplumuna daha etkili bir şekilde" bağlama "pratik işlevini" yerine getiren ufak şoklar.[78]

Genussmittel'in marifeti "kulağa bir çelişki gibi gelir," diye yazar Wolfgang Schivelbusch ve bunu *Arbeit-im-Genuss* şek-

77 "Kapitalist yaşam tarzı en kolay –ve belki de en etkili– biçimde modern takım elbisenin oluşumuyla açıklanabilir," şeklinde bir gözlem yaptığında Schumpeter'in aklında bu olmalıydı (Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, New York, 1975 [1942], s. 126). İlk önce sayfiye yeri giysisi olan takım elbise, hem iş kıyafeti hem de genel bir gündelik seçkinlik işareti olarak kullanılmıştı. Ne var ki, çalışmayla olan bağı onu daha şenlikli ve rağbet gören etkinlikler için uygunsuz hale getirmişti.

78 Wolfgang Schivelbusch, *Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants, and Intoxicants*, New York, 1992 (1980), s. xiv. Maxine Berg ve Helen Clifford "Kahve, şeker ve tütün 1700'ler civarında egzotik ürünler olmaktan çıkıp, tıbbi maddeler haline geldi," diye yazar. Daha sonra –konforun da ikinci kez dönüşümüyle– "tıbbi maddeler"den gündelik hazlara dönüşürler. Çalışma, tütün ve konfor üçlüsü, Robinson'un "Bir pipo yapmayı başardığım zaman duyduğum gururu... daha önceki hiçbir başarımda... duymamıştım, ...bunu son derece konforlu buldum," dediği yerde kusursuz bir biçimde kaynaşırlar (Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 153). Bkz. ed. Maxine Berg ve Helen Clifford, *Consumers and Luxury: Consumer Culture in Europe 1650-1850*, Manchester, 1999, s. 11.

linde tanımlar: Zevkle çalışma. Konfor çelişkisinin aynısıdır bu ve bu iki çelişkinin sebebi de birdir: 17. ve 18. yüzyıl boyunca, modern üretimin çileci buyrukları ile yükselen bir toplumsal grubun haz alma arzusu şeklindeki iki eşit güçte ama birbirine tamamen zıt değerler dizisi, aynı anda ortaya çıkmıştı. Konfor ve *Genussmittel*, bu iki karşıt güç arasında sahte bir uzlaşma yaratmayı başardı. Bu, gerçek bir çözüm değil, basit bir uzlaşmaydı. Çünkü başlangıçtaki karşıtlıkları çok keskindi. Dolayısıyla Mandeville "konfor"un bulanıklığı konusunda haklıydı ama göremediği şey, bu bulanıklığın sözcüğün esas meselesi olduğuydu. Zaman zaman, dilin en iyi yaptığı şeydir bu.

Düzyazı I: "Devamlılığın ritmi"

Birkaç sayfa önce, Robinson'un eylemlerini gerçekleşmeden önce sezdiren cümlecikler –şunu *yapmak için* bunu yapıyorum– "araçsal aklın" merceğinden bakıp bugünle gelecek arasındaki ilişkiyi yapılandırır, diye yazmıştım. Bu, Robinson'un yaptığı planlarla sınırlı değildir. İşte bakın, tüm hayatının en vahim ve beklenmedik ânı olan gemi kazasından hemen sonra nasıl davranıyor:

> İçmek için su bulabilir miyim diye kıyıdan çeyrek mil kadar içeri yürüdüm ve su bulmayı başardım. Benim için büyük bir sevinç oldu bu. Suyu içip açlığımı gidersin diye ağzıma biraz tütün koyarak bir ağaca doğru yürüdüm, tırmandım, uyursam düşmeyeyim diye güzelce yerleşmeye çalıştım. Kendimi korumak için kısa bir değnek kesip yanıma aldıktan sonra konaklığıma çekildim.[79]

"İçmek" için su "bulabilir mi" diye yürür, daha sonra "açlığını gidersin diye" tütün çiğner, düşmesin "diye" yerleşir

79 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 66.

ve "kendini korumak için" bir değnek keser. Her yerde, sanki Robinson'un ayrılmaz bir parçasına dönüşmüş olan kısa dönem teleoloji vardır. Sonrasında, ileriye dönük son cümleciklerin yanında ikinci bir seçenek ortaya çıkar ve tam tersi bir zamana meyleder: Geçmiş zaman bağ-fiili [*past gerund*] ki, son derece ender rastlanan bir fiil biçimidir bu; "İçip [*having drank*]... koyarak [*having put*]... kesip [*having cut*]..." Bunlar *Robinson Crusoe*'da bir başka yerde kullanıldığından daha sık olarak ve özel bir anlam teşkil edecek şekilde kullanılır.[80] Romandan birkaç örnek:

> Direği ve yelkeni *takıp*, sandalı *deneyerek* çok iyi yüzeceğini anladım.
>
> Sandalımı *bağlayıp* tüfeğimi aldım ve kıyıya gittim.
>
> ...rüzgâr gece boyunca *yatışıp* da deniz durulunca işe giriştim.
>
> Bütün eşyalarımı kıyıya *getirip güvenceye alarak* sandalıma geri döndüm.[81]

Burada özellikle anlamlı olan şey, bağ-fiilin dilbilgisel "yönüdür"; yani, konuşan kişi açısından Robinson'un eylemlerinin bütünüyle *tamamlanmış* ya da teknik ifadeyle "bitmişlik" [*perfect*] durumunda olduğu gerçeğidir. Sandal bir defada ve kesinkes güvence altına alınmıştır; eşyaları kıyıya getirilmiştir ve orada kalacaklardır. Geçmiş, geç-

80 Literary Lab'ın 3.500 romanı içinde, 1800 ve 1840 yılları arasında geçmiş zaman bağ-fiili 10.000 kelime başına 5 kere kullanılırken, bu sayı 1860 yılıyla birlikte 3'e düşer ve yüzyıl sonuna kadar da bu düzeyde kalır. *Robinson*'daki kullanım sıklığı (10.000 sözcük başına 9.3) iki üç kat daha fazladır. Hatta Defoe'nun iki farklı fiil için tek bir yardımcı fiil kullanma alışkanlığı ("içip... koyarak", "ustalaşıp kullanarak" vs.) göz önünde bulundurulduğunda bu sayı daha da fazladır. Böyle demekle birlikte, Literary Lab'ın kapsamı 19. yüzyıl ile sınırlı olduğundan, 1719 yılında yazılmış bir roman için buna dayanmanın yetersiz olduğu açıktır.

81 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 147, 148, 198 (Vurgular sonradan eklendi).

mişte kalmıştır. Zaman, bir "akış" değildir artık; örüntülenmiştir ve bu sayede kontrol altına alınmıştır. Fakat dilbilgisel olarak "bitirilen" eylem, anlatısal olarak açık uçludur. Defoe'nun cümleleri sıklıkla bir eylemi başarıyla sonlandırır (sandalımı güvenceye alarak...) ve onu *bir başka* eylemin öncülü haline getirir: Çok iyi yüzeceğini anladım... tüfeğimi aldım... işe giriştim. Daha sonra, dahice dokunuşlarla bu ikinci eylem de bir *üçüncünün* öncülü haline geliverir:

> ...onu *besleyip götürmek üzere* önceki gibi *bağladım*.
>
> ...sandalımı emniyetli bir şekilde *bağlayıp etrafa bakınmak üzere kıyıya gittim*.
>
> Dünyanın vaktini *harcayıp* bu güçlüğü *yenerek*, ihtiyaçlarımı gidermek üzere *harekete geçtim*.[82]

Geçmiş zaman bağ-fiili, geçmiş zaman, mastar: Harika bir üçlü sekans.* *Zweckrationalität*, yanı başındaki hedefleri aşmayı ve daha uzun süreli bir zamansal kavis çizmeyi öğrenmiştir. Merkezdeki ana cümlecik, eylem fiilleriyle kendini ayırır (harekete geçtim, gittim, bağladım...) ve yalnızca bunlar bitimli olarak çekilmiştir.

Ana cümlenin solunda bir önceki eylem olarak bağ-fiil bulunur. Yarı fiil, yarı isim haliyle bu bağ-fiiller Robin-

82 A.g.e., s. 124, 151, 120 (Vurgular sonradan eklendi).

(*) Burada, okuru İngilizce ve Türkçenin yapılarından kaynaklanan bir sorun konusunda uyarmak gerekli. Alıntıların özgün hallerinde İngilizcedeki cümle yapılarından dolayı merkezde olan cümlecik, Türkçede ancak sona getirildiğinde anlamlı bir cümle üretilebiliyor. Aynı şekilde İngilizcede sonda olan ve mastar haliyle kullanılan fiil, Türkçede ancak ortaya getirildiğinde mastar hali korunuyor ve anlamlı bir cümle elde edilebiliyor. Dolayısıyla İngilizcede kendi içinde sırasıyla geçmiş, şimdi ve geleceğe atıf yapan bir cümleyi, Türkçeye aynı sırayla çevirmek sakil bir cümle kurmadan mümkün olmadığı için, ufak bir kafa karışıklığı yaratmak pahasına Türkçenin genel kabul gören sözdizimine uygun olarak çevirme yolu seçildi – ç.n.

son'un eylemlerinin nesnelliğini artırır, bu eylemleri neredeyse onun kişiliğinin dışına yerleştirir ve hatta emeği nesneleştirir bile denebilir. Son olarak, ana cümlenin sağında, belirsiz (ama çok uzak olmayan) bir geleceğe gönderme yapan cümlecik vardır. Bu cümlecikte, mastar halindeki fiil –ki sanki açık uçlu olma durumunu çoğaltmak için ikili olarak düzenlenmiştir– bir sonraki durumun anlatısal olanağını ete kemiğe bürür.

Geçmiş-şimdi-gelecek: Northrop Frye'ın *Anatomy of Criticism*'inde [*Eleştirinin Anatomisi*] düzyazıya ilişkin bölüme verdiği başlıkta belirttiği üzere "devamlılığın ritmi." İlginç bir biçimde, "Cicerocu cümlecik dengesi"nin "sözde ölçülü" uyumundan tutun da "malzemesini aşırı simetrikleştiren yapmacık düzyazı"ya, "Henry James romanlarındaki uzun cümleler"den (doğrusal bir düşünce süreci değil, eşzamanlı bir kavrayış) "doğrusal hareketin tarafsızlaştırılmasını" sağlayan "klasik üsluba" kadar, devamlılık hakkında pek az şeyin, devamlılıktan sapmalar hakkında ise pek çok şeyin söylendiği bir kitaptır bu.[83] Doğrusal devamlılıktan simetri ve eşzamanlılığa doğru sürekli olarak yaşanan kayma merak uyandırıcıdır. Frye, bu bakımdan yalnız da değildir. Lukács'ın *Roman Kuramı*'ndan:

> O halde; cefayı ve ünü, mücadeleyi ve zirveye varışı, [yolu ve adanmışlığı] yalnızca düzyazı kuşatabilir aynı güçle; bulunan her anlamla aydınlanacak bir dünyanın prangalarını ve özgürlüğünü, içindeki kasveti ve tutup yakalanan o keyfi yalnızca onun dizginlenemez esnekliği ve uyumsuz ihtimamı sarabilir aynı güçle.[84]

---

83 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, 1957, s. 264-268.

84 Lukács, *Theory of the Novel*, s. 58-59. Nedendir bilinmez, köşeli parantez içine yerleştirdiğim kelimeler Anna Bostock'un kusursuz İngilizce çevirisinde atlanmıştır.

Kavram her ne kadar karmaşık görünse de açıktır: Lukács'a göre "her biçim, temel bir varoluş uyumsuzluğunun çözünmesi"[85] olduğu için ve roman dünyasının kendine özgü uyumsuzluğu onun armağanlar ve tehlikeler bakımından "son derece geniş ve... zengin"[86] olmasında yattığı için roman hem "uyumsuz" (bu sayede dünyanın ayrışıklığına uyum sağlayan) hem de bu ayrışıklığa bir biçim verebilecek kadar "ihtimamlı" bir araca ihtiyaç duyar. Lukács'a göre bu araç düzyazıdır. Kavram açıktır. Fakat burada asıl mesele kavramın kendisi midir? *Roman Kuramı*'nın alt başlığı "Bir Deneme"dir. Genç Lukács için deneme, "bilim, etik ve sanatla olan birliğini" henüz kaybetmemiş bir biçimdir.[87] "Ve sanatla." Öyleyse şu paragrafı bir kere daha alıntılamak istiyorum:

> O halde; cefayı ve ünü,
> mücadeleyi ve zirveye varışı,
> [yolu ve adanmışlığı]
> yalnızca düzyazı kuşatabilir
> aynı güçle;
> bulunan her anlamla aydınlanacak bir dünyanın
> prangalarını ve özgürlüğünü,
> içindeki kasveti ve tutup yakalanan o keyfi
> yalnızca onun dizginlenemez esnekliği ve
> uyumsuz ihtimamı sarabilir aynı güçle.

Sözcükler aynı ama ne kadar simetrik oldukları görünür hale geldi: Dengelenmiş antitezler birbirini izleyerek (cefa ve ün, prangalar ve özgürlük, içindeki kasvet ve tutup yakalanan keyif...) yakın anlamlı fiillerle ("kuşatmak" ve "sarmak") mü-

85 *A.g.e.*, s. 62.

86 *A.g.e.*, s. 34.

87 Georg Lukács, "On the Nature and Form of the Essay", *Soul and Forms*, Cambridge, MA, 1974 (1911), s. 13.

hürleniyor ve aynı zarf tümcesi ile tamamlanıyorlar ("kuşatabilir *aynı güçle*" ve "sarabilir *aynı güçle*"). Anlam ve dilbilgisi burada birbirine tamamen aykırıdır: Birinde tarihsel olarak kaçınılmaz olan düzyazı uyumsuzluğu vardır; diğeri ise bu durumu neoklasik bir simetri kalıbına sokar. Düzyazı, kendisinin karşıtı olan şiirsel bir üslupla ölümsüzleştirilir.[88]

İleride göreceğimiz üzere, bunlar Lukács'ın düzyazı üzerine son sözleri değildir ve *Robinson Crusoe*'nun üslubu üzerine bize tersinden bir şeyler söyler. Geçmiş zaman bağ-fiili, geçmiş zaman ve mastar kiplerinin art arda gelişi, simetriyi ve simetriden kaynaklanan dengeyi (ve güzelliği) dışlayan bir zamansallık fikrini –"anizotropik": Gidilen yöne göre farklılaşan bir zamansallık– cisimleştirir. Sayfanın solundan sağına doğru ilerledikçe tamamlanmış bir geçmişten, gözümüzün önünde cereyan eden bir şimdiye ve daha sonra belirsiz bir geleceğe uzanan bu düzyazı yalnızca devamlılığın değil, aynı zamanda *geriye döndürülemezliğin* ritmidir. Hegel, *Phenomonology*'de modernitenin temposu bir "yok oluşlar çılgınlığıdır" diye yazdı; onu da "Katı olan her şey buharlaşıyor," diyen *Komünist Manifesto* tekrarladı. Defoe'nun ritmi onlar kadar ateşli değildir; ölçülü, düzenlidir ama arkasına bile bakmadan ilerlemek konusunda onlar kadar kararlıdır. Weber, *Protestan Ahlâkı*'nda, kapitalist birikim "daima yenilenen" bir faaliyet gerektirir, diye yazar[89] ve Defoe'nun cümleleri –ilk eylemin başarısının daha fazla ve sonra daha da fazla eylem yapmak için bir sıçrama tahtası olduğu bu cüm-

---

88 Genç Lukács üzerinde derin bir etki bırakan Georg Simmel'in estetik düşüncesinde simetri önemli bir rol oynar. "Bütün estetik davranışların temelinde simetri bulunur," diye yazar Simmel "Soziologische Aesthetik"te: "Şeylere bir anlam ve uyum vermek için, kişi öncelikle parçaları bütüne uyumlu hale getirmeli ve onları merkezî bir mesele etrafında düzenleyerek şeylere simetrik bir biçim vermelidir." Bakınız: Georg Simmel, "Soziologische Aesthetik", *Die Zukunft*, 1896; ben İtalyanca bir çeviriden alıntı yapıyorum: *Arte e civilta*, Milan, 1976, s. 45.

89 Weber, *Protestant Ethic*, s. 21.

leler– tam da geçmişteki başarıları dur durak bilmeden yeni başlangıçlara dönüştüren bu yöntemi cisimleştirir. Bu *provorsa*'nın, yani ileriye dönük olan düzyazının,[90] büyümenin dilbilgisidir: "Dünyanın vaktini harcamış ve bu güçlüğü yenmişken, iki ihtiyacımı giderebilir miyim, bir görmek için harekete geçtim..."[91] *Bir* güçlüğün üstesinden gelinmiştir ve artık *iki* yeni ihtiyaçla uğraşılabilir. İlerleme: "Kendine hazırladığı *gelecek* aracılığıyla ve kendisiyle karşılaştırdığı *geçmişin* huzurunda *şimdinin* kendini sürekli olarak doğrulaması."[92]

Faydalı olanın üslubu. Düzyazının, kapitalist ruhun, çağdaş ilerlemenin üslubu. Gerçekten *bir üslup* mudur söz konusu olan? Biçimsel olarak, evet: Kendine has dilbilgisel ardışıklığı ve ayrıntılı araçsal eylem temaları vardır. Peki ya estetik olarak? Düzyazı biçembilimin [*stylistics of prose*] merkezî sorunudur bu: Durmaksızın ileri gitmek ve yerinde adımlar atmak konusunda özenli bir kararlılığa sahip oluşuyla, düzyazı "düz"dür. Şimdilik, düzyazı üslubu güzellikten ziyade *habitusla* ilgili bir şeydir diyerek bitireyim:

> Kurallara itaatin ürünü olmayan "düzenli" ve nesnel biçimde "düzenlenmiş" pratikler ile temsillerin üretim ve yapılandırma ilkeleri olarak; amaçlara bilinçli biçimde odaklanılmasa ya da amaçları gerçekleştirmek için gereken işleyişlere tam olarak hâkim olunmasa da nesnel olarak hedeflerle uyumlu; yapılandırıcı yapılar olması itibariyle işleme eğilimine sahip; dayanıklı, dönüşebilir oluşumlar; yapılandırılmış yapılar...[93]

---

90 "Kurallı geriye dönüş nedir bilmeyen" "ileri yönelimli söylem [*provorsa*]" olarak düzyazı fikri klasik biçimini Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Münih, 1967, s. 249 künyeli kitapta bulmuştur.

91 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 120.

92 Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge, MA, 1983 (1966-1976), s. 32 (Vurgular sonradan eklendi.)

93 Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, 2012 (1972), s. 72.

Defoe'nun üç cümlecikten oluşan cümleleri, Bourdieu'nun değindiği noktanın mükemmel örnekleridir. Bu cümleler, farklı ama birbiriyle uyumlu unsurların planlanmamış bir şekilde birbirine yavaş yavaş eklenmesiyle ortaya çıkan "yapılandırılmış yapılar"dır ve bu yapılar bir kere bütünlüklü bir biçim aldıklarında –"bilinçli olarak" böyle yapmaya "odaklanılmasa" bile– okurun zamansallık "pratiğini ve temsilini" "düzenler." Buradaki "düzenleme" sözcüğünün çok *işlek* bir anlamı vardır: Kelimenin maksadı zamansal temsilin diğer biçimlerini düzensiz bularak bastırmak değil, hem dilbilgisel olarak katı hem de kendini farklı durumlara uyarlayabilecek kadar esnek bir örüntü sağlamaktır.[94] Bin yıl boyunca verili yapıların *birebir olarak tekrarlanmasını* talep eden ezberci bir mekanizma aracılığıyla eğitsel pratikleri "düzenlemiş" olan şiirin aksine düzyazı, benzer olsa da özgün olanın birebir aynısı olmayan yapıların öznel bir şekilde yeniden üretilmesini ister. Lukács, *Roman Kuramı*'nda bunun için mükemmel bir eğretileme bulmuştur: Ruhun üretkenliği.

Düzyazı II: "Ruhun üretkenliğini keşfettik"

Robinson, "Küçük krallığı" hakkında daha fazla şey bilme hevesiyle adanın çevresinde dolaşmaya karar verir. Önce ba-

94 Üç birleşik cümlecikten birini ya da fazlasını eşlemenin ötesinde, *Robinson Crusoe* temel dizilimin çeşitlemesini yapmak için ana cümleciği erteler, ("Bütün gün boyunca kil bulmak –kazmak, yoğurmak, eve getirmek ve üzerinde çalışmak– için uğraştıktan sonra, iki ayda iki büyük çirkin toprak şeyden (küp demeye dilim varmıyor) fazlasını yapamadım." [s. 132]) araya bir cümlecik daha sıkıştırır ("Kıyıya ikinci yükümü de getirdikten sonra – her ne kadar barut fıçılarını açıp parça parça getirmeyi istesem de –zira çok büyük fıçılar oldukları için fazlasıyla ağırlardı– yelkenle kendime ufak bir çadır yapmak için çalışmaya başladım." [s. 73]) ya da sözdizimsel çetrefillikler ekler ("Gemi böylece kuma saplanmış ve bizde çıkabileceğine ilişkin bir beklenti bırakmayacak kadar hızla batar bir haldeyken gerçekten korkunç bir durumdaydık ve hayatlarımızı elden geldiğince kurtarmayı düşünmekten başka yapacak bir şeyimiz kalmamıştı." [s. 63]).

zı kayalıklar ona engel olur, daha sonra da yoluna rüzgâr çıkar. Üç gün bekler, sonra tekrar dener ama her şey daha da kötü gider, –"çok derin bir su... bir akıntı... kürek çekmem boşunaydı"– öylesine ki Robinson öleceğini sanır. "Takdir-i ilahi için," diye sonuç çıkarır "insanlara büyük bir sıkıntıdan daha büyüğünü vermenin ne kolay bir şey olduğunu şimdi anlıyorum."[95]

Takdir-i ilahi, romanın alegorik kesitidir. Fakat onun tartışmasız öncülü olan *Pilgrim's Progress*'le yapılacak bir karşılaştırma, hemen hemen bir kuşaklık bir zamanda ne kadar çok şeyin değiştiğini gösterir: Bunyan'da metnin alegorik potansiyeli kitabın *haşiyeleri* tarafından sistematik ve açık bir şekilde harekete geçirilir ve böylece Hıristiyan'ın yolculuğu kitabın gerçek anlamını barındıran bir *ikinci* metin haline dönüşür. Örneğin, Pliable [*Mülayim*] isimli karakter yolculuğun yavaş ilerlediğinden yakınınca, Bunyan'ın *düştüğü not* –"*Mülayim* olmak yetmez."– bütün bir bölümü anlatının akışından soyutlanabilecek ve şimdiki zaman kipinde sonsuza dek korunabilecek bir ahlâk dersine çevirir. Öykünün bir değil, iki anlamlı olması oldukça manidardır ve önemli olan bu ikinci anlamdır: Alegori böyle işler. Fakat *Robinson Crusoe* farklıdır. İngiliz dilindeki en mütevazı sözcüklerden biri –"şeyler"– bu farklılığı açıklığa kavuşturacak. "Şeyler" Bunyan'da ("yol" ve "adam"dan sonra) en sık kullanılan, Defoe'da ise ("zaman" sözcüğünden ve denizle, adayla ilgili birtakım sözcüklerden sonra) en sık kullanılan onuncu isimdir. Bu, ilk bakışta iki kitabın birbirine yakınlığına ve diğer kitaplara olan uzaklığına delaletmiş gibi görünür.[96] An-

---

95 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 148.

96 *Pilgrim's Progress*'de "şeyler" sözcüğü, her 10.000 sözcükte 25 kere, Robinson'da 12 kere kullanılır. 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyıl başına ilişkin Google Books bütüncesi (*corpus*) ortalaması bu sayıların onda biridir (her 10.000 sözcükte 1,5 ve 2,5 kere); Literary Lab bütüncesinde ise 1780'ler civarındaki kullanım ortalaması yavaş yavaş 2'den 5'e yükselir 1890'larda.

cak sözcüğün bağlamına bakılacak olursa manzara değişir. Bu örnekler Bunyan'dan:

> Mesellerdeki şeyleri küçümsemeyiz biz...
>
> O, ilahi olana götürür adi şeyleri.
>
> ...bilmek ve açıklamak günahkârlara karanlık şeyleri...
>
> ...olmakta olan şeylere imrenmek değil, gelecek şeyleri beklemektir en iyisi.
>
> ...çünkü gözün gördüğü şeyler geçici, görmediği şeyler ebedidir.
>
> ...dünyada insanın diline ve ağzına yakışan hangi şeyler, göklerin Tanrısının şeyleridir ki?
>
> Ben yalnızca şeyleri düzeltmek için varım.
>
> Derin şeyler, gizli şeyler; gizemlidir onlar.
>
> ...hangi maksatla ...doldurmalı zihnini boş şeylerle?[97]

Bu örneklerde "şeyler" sözcüğü, birbiriyle örtüşmekle birlikte farklı üç anlama sahiptir. Bunlardan ilki genelleyici anlamdır. Burada, "şeyler" önemsizliği anlatmak için kullanılır: "Hıristiyan ve İnançlı ona yolda başlarına gelmiş olan şeyleri anlattılar."[98]; "Ben yalnızca şeyleri düzeltmek için varım." Sözcük (*Pilgrim's Progress*'de çok sık geçen bir başka isim olan) "dünya"yı anımsatır ve onu lüzumsuz bularak omuz silker. Daha sonra, bir başka ifade grubu –"adi şeyler", "boş şeyler"– dünyadaki önemsiz şeylere yönelik ahlâki bir küçümsemeyi ifade eden ikinci bir anlamsal katman ekler. Son olarak, önemsizlik ve ahlâksızlığın ardından, üçüncü katman gelir ve şeyler *göstergelere* dönüşür: "Mesellerdeki şeyler",

---

97 Bunyan, *Pilgrim's Progress*, s. 7, 9, 26, 28, 60, 65, 95, 100.

98 *A.g.e.*, s. 68.

"açıklamak günahkârlara karanlık şeyleri" ya da yolculukta verilen bir mola sırasında Yorumcu'nun –mükemmel bir isim tercihi– Hıristiyan'a açıklayacağı "mükemmel şeyler."

Şeyler göstergelere dönüşür. Bu dönüşüm kolayca sağlanır. Çünkü şeyler nihayetinde *asla gerçekten şey olmamışlardır*. Bunyan o tipik alegorik tarzla, dünyayı öne çıkarır (birinci anlamıyla "şeyler"), böylece onun sığlığını (ikinci anlam) ifşa eder ve onu bütünüyle aşar (üçüncü anlam). Bu mükemmel mantık dizisinde –*Pilgrim's Progress*'in isminin de belirttiği gibi "bu dünyadan ötekine"– beden, ruh için ne anlam ifade ediyorsa; romanın alegorik anlamı için de düz anlam aynı şeyi ifade eder. Yalnızca tüketilmek için vardır. Hıristiyan'ın açıkladığı üzere "Şehrimizin, göklerin ateşiyle yakılıp kül edileceği bana bildirildi."[99] Tükenir, yanar, arıtılır: *Pilgrim's Progress*'deki şeylerin kaderi böyledir. Şimdi de *Robinson Crusoe*'ya bakalım:

> ...daha dikkatli aradığım başka şeyler de vardı – mesela öncelikle aletler...
>
> ...bazı donanımlar, yelkenler ve karaya çıkartılabilecek diğer şeyler...
>
> ...topçulara ait çeşitli şeylerle birlikte, özellikle iki ya da üç demir levye...
>
> ...bükülebilecek ince dallar gibi şeylerim yoktu...
>
> ...bir parça ekmeği hazırlamak, temizlemek, ayırmak, biçime sokmak, yapmak, bitirmek için gerekli garip ve ufak tefek şeyler.
>
> ...iki ayda iki büyük çirkin toprak şeyden –küp demeye dilim varmıyor– fazlasını yapamadım.[100]

---

99 *A.g.e.*, s. 11.

100 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 69, 72, 73, 90, 130, 132.

Burada şeyler gösterge değildir, "boş" ya da "adi" anlamında da kullanılmamışlardır. Bunlar hem yokluk hem de arzu açısından Robinson'un "ihtiyaçlarıdır"; her şeyden evvel kitabın en önemli bölümlerinden biri, bir gemi dolusu eşyanın nasıl kurtarıldığını ve denizin dibine gömülüp sonsuza dek yok olmalarının nasıl engellendiğini anlatır. "Şeyler" kaçınılmaz olarak hâlâ cins isimdir ama bu durumun getirdiği belirsizlik hali dünyadan kaçıştan ziyade bir tanımlama sürecini teşvik eder. Şeyler; sonsuzluk düzlemine doğru "dikey" olarak değil, daha somut hale geldikleri ("ufak tefek", "toprak", "çirkin") ya da "aletler"e, "demir levyeler"e, "küpler"e ya da "bükülebilecek ince dallar"a dönüştükleri bir başka cümleye "yatay" bir biçimde akarak anlam kazanırlar. İnatla madde olarak kalırlar ve gösterge haline gelmeyi reddederler: Bunyan'daki durumunun aksine artık "insanın kurtuluşundan sorumlu" olmayan ama "bu kurtuluş için kendi istikrar ve güvenilirlik önerisini sunarak *rekabet eden*" *The Legitimacy of the Modern Age* [*Modern Çağın Meşruiyeti*] modern dünyası gibidir.[101] İstikrar ve güvenilirlik: Defoe'da şeylerin "anlamı" budur. Peter Burke'un 17. yüzyılın ortalarında not düştüğü "düz akıllılığın [*literal-mindedness*] yükselişi"[102] ya da Hollanda'daki tür resminin "1660'lardan sonra" koşut bir şekilde "alegorik araçların" merkezi olduğu bir yaklaşımdan "gündelik yaşam işine" kayması da böyledir.[103] Gerçekçi bir Viktorya dönemi yazarı "Dünya üzerinde yeşeren şey katı bir olgu-durumudur [*matter-of-factness*]," diye yazacaktır: "Aklın alelade bir dönüşü, ...*düz-anlamlılıktır* [*literalness*]; 'Olgular bunlar bun-

---

101 Blumenberg, *Legitimacy of the Modern Age*, s. 47 (vurgu sonradan eklendi).

102 Peter Burke, *Varieties of Cultural History*, Cornell, 1997, s. 180. Bundan önce yazdığı makalesine de bakınız: "The Rise of Literal-Mindedness", *Common Knowledge* 2 (1993).

103 Schama, *Embarrassment of Riches*, s. 452-453

lardır, ne düşüneceğiniz ya da düşleyeceğiniz size kalmış' deme eğilimidir."[104]

Olgular bunlar bunlardır. Düzyazı konusunda şöyle yazar Hegel: "Genel bir kural olarak düzyazıda kelimesi kelimesine [*literal*] doğruluk, şaşmaz bir katiyet ve net bir anlaşılırlık olduğunu; eğretilemeli ve değişmeceli olanın da daima görece belirsiz olduğunu ve tam isabetli olmadığını söyleyebiliriz."[105] O zaman bu bölümün başında bahsettiğim o paragrafa geri dönelim ve baştan sona okuyalım:

> Rüzgâr gece boyunca *yatışıp* da deniz durulunca, üçüncü günün sabahında işe giriştim. Fakat bu davranışım bütün atılgan, bilgisiz gemicilere verilmiş bir ihtara dönüştü. Çünkü burna gelir gelmez, daha kıyıdan bir sandal boyu açılmaya kalmadan, kendimi derin bir suda, değirmen savağından boşanırcasına şiddetli bir akıntının ortasında buldum. Akıntı kayığı öyle bir sürüklüyordu ki, ne yaptımsa akıntıdan çıkmayı başaramadım; solumda kalan anafordan gitgide uzaklaşıyordum. Beni bu durumdan kurtarabilecek bir rüzgâr da esmiyordu. Küreklerle çabalamamın ise hiçbir faydası yoktu. Artık kendime yitmiş gözüyle bakıyordum. Çünkü akıntı adanın her iki yanında da olduğundan iki ucun birkaç mil ötede birleşeceğini biliyordum; oraya bir düşersem biterdim. Bundan kurtulmak için hiçbir yol da göremiyordum; artık önümde ölümden başka hiçbir şey yoktu. Korkum açık denizden değildi, çünkü oldukça durgundu. Fakat açlıktan ölmem kaçınılmazdı. Aslında, kıyıda hemen hemen ancak taşıyabileceğim büyüklükte bir kaplumbağa bulmuş ve kayığa atmıştım. Büyük bir küp, daha doğrusu yapmış olduğum toprak kaplardan bir kap dolusu içme suyum vardı ama en az bin mil gitme-

---

104 Walter Bagehot, *The English Constitution*, Oxford, 2001 (1867), s. 173-175.

105 G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Oxford, 1998, cilt II, s. 1005.

dikçe ne bir kıyıya ya da karaya ne de bir adaya rastlanılabilecek koca okyanusa sürüklenecek olursam bunların ne önemi olabilirdi?[106]

Gün, sabah, yatışan rüzgâr ve böylece durulan deniz. Kaptanlara verilmiş yarı-alegorik bir "ihtarın" ardından "isabetlilik" geri döner: Burun, sandal, kıyı, derinlik, akıntı ve sonunda ölüneceğine dair bir korku (onun da derhal tanımı yapılır: Boğularak değil, açlıktan). Sonra daha fazla ayrıntı: Açlıktan ölecektir, evet ama kayıkta bir kaplumbağa vardır ve büyüktür: "Ancak taşıyabileceğim büyüklükte" (hayır: *Hemen hemen* ancak taşıyabileceğim büyüklükte). Bir küp de suyu vardır, "kocaman bir küp... içme suyu" – gerçi tam bir küp değildir bu, "yapmış olduğum toprak kaplardan" biridir yalnızca... Şaşmaz katiyet. Fakat tüm bunlar niçin? Alegorinin her zaman net bir anlamı ve değindiği bir "nokta" vardır. Bu ayrıntılar da neyin nesi? Yalnızca "gerçekçilik etkisi" yaratmanın ötesine geçen, çok fazla ayrıntı çok ısrarlı bir şekilde sunulur. Barthes gerçekçi üslupta "önemsiz nesneler, gereğinden fazla sözcük" tespit edecektir. Yine de, Robinson'un yola sabah çıkması ya da kaplumbağanın ne kadar büyük olduğu bilgisi ne işimize yarayacak? Olgular bunlar bunlardır. Kabul. Ve anlamları da... Nedir anlamları?

Emil Staiger, *Basic Concepts of Poetics* [*Şiirin Temel Kavramları*] adlı eserinde destansı yakıştırma ne anlama gelir diye sorar. Daha doğrusu, bunun *bu kadar sık tekrarlanıyor olması* ne anlama gelir? Neden deniz *daima* koyu şarap rengidir ve neden Odysseus'un yaşamının her günü gelgitlerle doludur? "Tanıdık olanın dönüşü" esasında çok daha genel ve önemli bir şeyi ima eder: Nesneler "sağlam, sarsılmaz bir varoluş" edinmiştir ve sonuç olarak "yaşam durmaksı-

---

106 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 148.

zın akıp gitmez artık."[107] Önemli olan verili bir yakıştırmanın kendine özgülüğünden çok, onun dönüşünün destansı dünyaya getirdiği *sağlamlıktır*. Aynı mantık, hayal gücü kısıtlı düzyazı için de geçerlidir: Böylesi düzyazıların anlamı içeriklerinde değil, dünyaya getirdikleri eşi görülmedik *kesinlikte* yatar. Ayrıntılı betimlemeler, uzun zamandır süregelen *ekphrasis* geleneğinde olduğu gibi artık yalnızca istisnai nesneler için yapılmaz; dünyadaki "şeylere" bakmanın olağan bir yoluna dönüşmüşlerdir. Olağan ve kendi içinde değerli bir yol. Robinson'un gerçekten bir küpünün mü, yoksa bir toprak kabının mı olduğunun bir önemi yoktur; önemli olan *doğrudan doğruya işe yaramasalar da* ayrıntıları önemseyen bir zihniyetin inşa edilmesidir. Kesinlik, kesinlik içindir.

Var olan şeylere yönelik kesin bir dikkat, dünyayı gözlemenin hem en "doğal" hem de en "yapay" yoludur. Defoe'ya göre hayal gücünü değil de "hem üslupta hem de yöntemde, konuyla ilgili bir benzerlik gösteren ve dürüstlük göstergesi olan"[108] o "yalınlığı" gerektirdiği için doğaldır. Aynı zamanda yapaydır. Çünkü az önce okuduğumuz paragrafta gördüğünüz gibi bir paragrafta "yer" odağını netleştiren o kadar çok kesinlik vardır ki, sayfanın genel anlamı çabucak puslu bir biçim alır. Kesinliğin de bir bedeli vardır. "Olgular"ın [gerçekliğin] önemli kuramcısı Robert Boyle, deneyleri açıklama tarzından bahsederken "Şeyleri daha da netleştirmek için... o kadar çok kelime kullandım ki, artık kendimi pek çok yerde laf kalabalığı yapmış olmakla suçluyorum," diye yazar ama şunu da ekler: "Retorikçilerin kurallarını görmezden gelip, meseleye uygun düşeceğini

---

107 Emil Staiger, *Basic Concepts of Poetics*, Pennsylvania, 1991 (1946), s. 102-103.

108 Daniel Defoe, "An Essay upon Honesty", *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of ROBINSON CRUSOE With his Vision of the Angelic World*, ed. George A. Aitken, Londra, 1895, s. 23.

ve sizlere faydalı olacağını düşündüğüm bu şeylerden yine de vazgeçmedim."[109] Faydalı bir laf kalabalığı: *Robinson Crusoe*'nun formülü olabilir bu.

Kesinliğin bir bedeli vardır. Blumenberg ve Lukács bunu aynı sözcükle ifade etmişlerdi: Bütünlük.

> Modern çağ sisteminin gücü, "yöntem"inin durmadan, neredeyse günlük olarak onaylanmasında ve bu yöntemin "yaşam-dünyasal" başarısında yatar... Zayıflığı ise, bu yorulmak bilmez başarının nasıl bir "bütünlük" getirebileceği konusundaki belirsizliğinden kaynaklanır.[110]

> Dünyamız son derece genişledi ve her bir köşesi Greklerin dünyasından çok daha zengin armağanlar ve tehlikelerle dolu hale geldi ama böylesi bir zenginlik [Greklerin] hayatlarının temelini oluşturan olumlu anlamı –bütünlüğü– devre dışı bırakıyor.[111]

Zenginlik bütünlüğü devre dışı bırakıyor... *Robinson Crusoe*'dan alıntıladığım o sayfanın asıl meselesi, Robinson'un ansızın karşılaştığı dehşettir: Gemi kazasından beri ölüm hiç bu kadar yaklaşmamamıştır. Ancak dünyanın bileşenleri o kadar çeşitlidir ve doğru bir biçimde aktarılmaları o kadar çok emek ister ki, bölümün genel anlamı sürekli olarak yön

---

109 Robert Boyle, "A Proemial Essay, wherein, with some Considerations touching Experimental Essays in general, Is interwoven such an Introduction to all those written by the Author, as is necessary to be perused for the better understanding of them", *The Works of the Honourable Robert Boyle*, ed. Thomas Birch, 2. Baskı, Londra, 1772. cilt 1, s. 315, 305. "The Function of Measurement in Modern Physical Science" (1961) makalesinde Thomas Kuhn, yeni deneysel felsefenin "bütün deneyleri ve gözlemleri tam ve doğalcı bir ayrıntıyla rapor etmek" konusundaki ısrarından ve "Boyle gibi yazarların... *kanunla mükemmel bir şekilde örtüşseler de, örtüşmeseler de* niceliksel verilerini ilk kez kaydetmeye başladığı" olgusundan bahseder. Bakınız: Thomas S. Kuhn, *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago, IL, 1977, s. 222-223.

110 Blumenberg, *Legitimacy of the Modern Age*, s. 473.

111 Lukács, *Theory of the Novel*, s. 34.

değiştirir ve zayıflar. Bütün bireşimleri engelleyen bir unsur fazlalığının yarattığı merkezkaçın ortasında –zengin armağanlar ve tehlikelerle dolu köşeler– tam bir beklentiye girdiğimiz anda, bir *başkası* çıkagelir. Tekrar Lukács:

> Ruhun üretkenliğini keşfettik: İlkel imgeler işte bu yüzden gözümüzdeki o nesnel aşikârlıklarını geri döndürülemez bir şekilde yitirdiler ve zihnimiz asla tam olarak gerçekleşmeyen bir yakınsamanın peşine düştü. Biçimlerin yaradılışını keşfettik: Bu nedenle, bitkin ve çaresiz ellerimizden düşen her şey, daima tamamlanmamış olmak zorunda.[112]

Asla gerçekleşmeyen... yakınsama... çaresiz eller... tamamlanmamış. *Produktivität des Geistes*'in [*Ruhun Üretkenliği*] dünyası, *Kuram*'ın bir başka sayfasında (s.88) "tanrının terk ettiği" dünya olarak ifade edilir. Merak ederiz: Burada baskın olan olan hangisidir? Şimdiye kadar elde edilenler için duyulan gurur mu, yoksa kaybedilenler için duyulan kara kaygı mı? Modern kültür kendi "üretkenliğini" mi kutlasın yoksa "yakınsamasına" mı yas tutsun?[113] Weber'in "büyü bozumu"nun ortaya attığı sorunun aynısıdır bu ve zaten Lukács ve Weber *Roman Kuramı*'nın yazıldığı yıllarda benzer görüşleri paylaşıyorlardı. *Entzauberung* sürecinde hangisi daha önemlidir: "Kişinin temelde hesaplama yoluyla her konuda ustalaşabilmesi"[114] olgusu mu, yoksa hesaplamayla ortaya çıkan bulguların artık "dünyanın *anlamı* hakkında bize bir şey öğretemez" olduğu olgusu mu?[115]

---

112 *A.g.e.*, s. 33-34.

113 Yanlış anlamaların önüne geçmek için: *Roman Kuramı*'nda "üretkenlik" sözcüğü bugün sahip olduğu niceliksel ve kâr odaklı anlama sahip değildir. "İlkel imgeleri" yeniden üretmekten ziyade, yeni biçimler üretebilme kapasitesine gönderme yapar. Demek ki, günümüzde "yaratıcılık" "üretkenlik"ten daha iyi bir çeviri olabilir.

114 Weber, "Science as a Profession", s. 139, *From Max Weber: Essays in Sociology*, ed. H. H. Gerth ve C. Wright Mills, Oxford U. P., 1958.

115 *A.g.e.*, s. 142.

Hangisi daha önemlidir? Belirlemesi imkânsızdır. Çünkü Weber'e göre "hesaplama" ve "anlam" karşılaştırılamaz değerlerdir, tıpkı Lukács için "üretkenlik" ve "bütünlük"ün karşılaştırılamaz olması gibi. Bu, birkaç sayfa önce rastladığımız burjuva çalışma kültürünün köklü "irrasyonelliğinin" aynısıdır: Düzyazı bizim dünya algımızı zenginleştirmek için somut ayrıntıları çoğaltmakta –yani *işini yapmakta*– ne kadar iyi olursa, bu durumun altında yatan mantık da o kadar anlaşılmaz olur. Üretkenlik ya da anlam. Önümüzdeki yüzyılda burjuva edebiyatının izlediği hat, bedeli ne olursa olsun işini daha da iyi yapmak isteyenlerle; üretkenlik ve anlam arasında bir seçim yapmakla karşı karşıya kaldığında, anlamı seçmeye karar verenler arasında ikiye ayrılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

Ciddi Yüzyıl

Anahtar sözcük IV: "Ciddi"

Svetlana Alpers *The Art of Describing* [*Tasvir Etme Sanatı*] başlıklı bir kitapta, Hollanda Altın Çağ ressamlarının –"insanların kayda değer eylemlerinin taklitlerini" üretmek yerine "görünen dünyayı tasvir etmeye" karar vererek– Avrupa sanatının gidişatını sonsuza dek değiştirdiklerini belirtmişti. Kutsal ve dünyevi tarihin (Alpers'in de sık sık bahsettiği masumların katledilmesi gibi) ihtişamlı sahnelerinin yerine ölüdoğalar, manzaralar, iç mekanlar, şehir manzaraları, portreler, haritalar... kısaca "anlatı sanatından bağımsız bir tasvir etme sanatı" görürüz.[1]

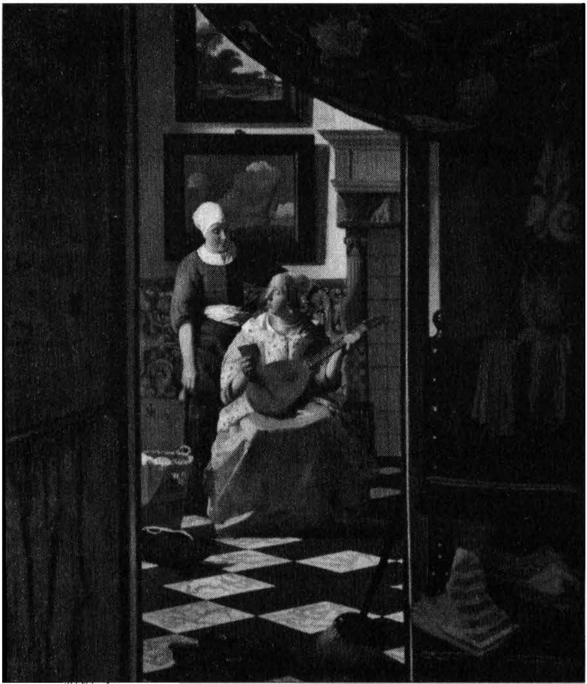
Zekice bir tezdir bu; ne var ki, en azından bir örnekte –Johannes Vermeer'in eserlerinde– asıl yenilik anlatının ortadan kaldırılması değil, onun *yeni bir boyutunun* keşfedilmesi gibidir. Bu bölümün ilk kısmında göreceğiniz, bir Vermeer eseri olan "Mavili Kadın"ı [Resim 4] ele alalım. Vücudu nasıl da tuhaf duruyor. Acaba hamile olabilir mi? Böylesine

1 Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, IL, 1983, s. xxv, xx.



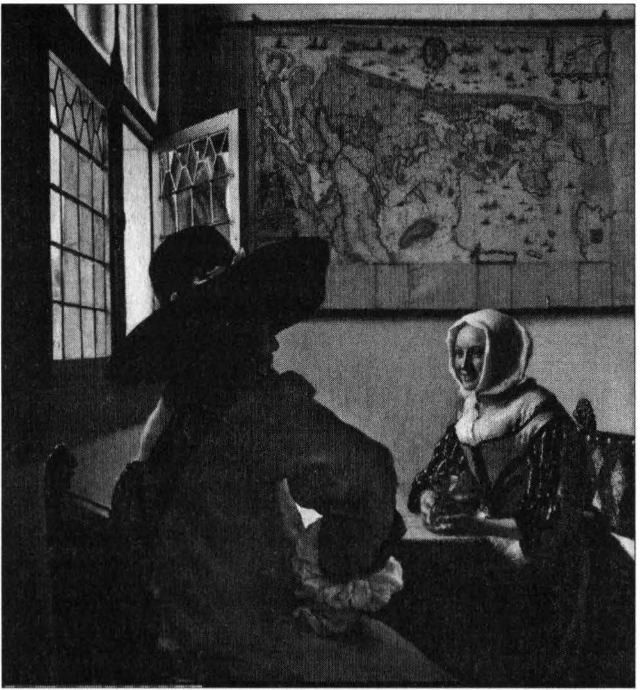
Resim 4. Johannes Vermeer, Woman in Blue Reading Letter, *1663, kanvas üzerine yağlıboya, 47x39 cm. Bridgeman Art Library'nin izniyle.*

dikkatli bir şekilde kimin mektubunu okuyor? Uzaklardaki bir kocanın mektubu olabileceğini akla getiriyor duvardaki harita (ama eğer kocası uzaktaysa...). Ön plandaki kapağı açık ufak kutu: Mektup orada mıydı – o zaman bu *eski* bir mektup mu, son zamanlarda başka mektup gelmediği için bir kere daha mı okunuyor? (Vermeer'de birçok mektup vardır ve bu mektuplar daima küçük birer öykü barındırır içlerinde: Şu anda burada okunmakta olan, daha önce bir başka yerde yazılmıştır ve daha da önce olmuş olaylar hakkındadır. Birkaç santimetrelik kanvasın üzerinde üç zaman-uzamsal katman bulunur). 5. resimdeki mektup, bir hizmet-



Resim 5. Vermeer, Love Letter, *1669, kanvas üzerine yağlıboya, 44x38 cm. Bridgeman Art Library'nin izniyle.*

çinin hanımına az evvel verdiği bir mektuptur. İkisinin de gözlerine bakın: Endişe, alay, şüphe, suç ortaklığı; hizmetçinin, kendi hanımının hanımı haline geldiğini görebiliyorsunuz neredeyse. Ne kadar tuhaf, dolaylı bir çerçeve: Kapı, koridor, kenara bırakılmış paspas – sokakta bekleyen biri yanıt verilmesini mi bekliyor? 6. resme bakalım: Kızın yüzündeki nasıl bir gülüştür öyle? Masanın üzerindeki sürahiden ne kadar şarap içmiştir (o zamanın Hollanda kültürü göz önünde bulundurulduğunda anlatıya ilişkin geçerli bir sorudur bu)? Ön plandaki asker ona ne anlatıyordu ve kız askere inanmış mıydı?



Resim 6. Vermeer, Officer and Laughing Girl, *1657. Frick Collection'ın izniyle.*

Burada duruyorum. Fakat biraz isteksizim, çünkü Alpers'in izinden gidecek olursak, bütün bu sahneler "kayda değer insan eylemleri" ve bir hikâyeden, bir anlatıdan alınan sahnelerdir. Evet, bunlar *Weltgeschichte*'nın [*Dünya Tarihi*] görkemli anları değildir ama –genç George Eliot'un, Hollanda resmini, o resimde bulduğu kaynaktan da anlaşılacağı gibi, çok iyi bildiği üzere–[2] anlatı yalnızca hatırlamaya değer

2 "Mutlak yoksulluğa mahkûm olunan ya da ihtişamla geçen bir yaşamı yahut trajik acılarla veya dünyayı altüst eden eylemlerle dolu bir ömrü değil de, bizim gibi fanilerin kaderi olan tekdüze ev hayatını sadık biçimde tasvir eden bu tablolarda hoş bir duygudaşlık buluyorum. Sırtımı hiç çekinmeden bulutlar içinde yüzen meleklere, peygamberlere, kâhinlere, kahraman savaşçılara dönüp, saksısının üzerine eğilen ya da tek başına akşam yemeği yiyen yaşlı

sahnelerden oluşmaz. *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* isimli çalışmasında Roland Barthes, anlatının bölümlerini "temel işlevler" (ya da "esaslar") ve "katalizörler" şeklinde iki geniş sınıfa ayırarak bu meselenin doğru kavramsal çerçevesini bulmuştur. Terimler dizgesi muhteliftir. *Story and Discourse*'da [*Hikâye ve Söylem*] Chatman "çekirdekler" ve "uydular" kavramlarını kullanır. Bense sadeleştirme amacıyla "dönüm noktaları" ve "dolgular" diyeceğim. Ancak önemli olan terimler değil, kavramlardır. İşte Barthes:

> Bir işlevin temel işlev olabilmesi için, kendisiyle ilgili bir eylemin... anlatının gelişiminde etkisi olacak bir seçeneği... açığa çıkarması yeterlidir. ...İki ana işlev arasına, onların seçenekli doğasını değiştirmeksizin birinin ya da diğerinin etrafında kümelenen yardımcı notlar düşmek mümkündür. ...Bu katalizörler işlevseldir... ama işlevsellikleri zayıf, tek yanlı ve asalakçadır.[3]

Bir temel işlev anlatı izlencesindeki dönüm noktasıdır ve dolgular iki dönüm noktası arasında olan bitenlerdir. *Aşk ve Gurur*'da (1813), Elizabeth ile Darcy 3. Bölüm'de karşılaşırlar. Darcy aşağılayıcı davranışlar takınır ve Elizabeth bu durumdan nefret eder. "Anlatının gelişiminde etkisi olacak" ilk eylemdir bu: Elizabeth Darcy'nin karşısına yerleştirilir. Otuz bir bölüm sonra, Darcy Elizabeth'e evlenme teklif eder. İkinci dönüm noktasıdır bu: Bir seçenek açığa çıkarılmıştır. Yirmi yedi bölüm daha geçer ve Elizabeth teklifi kabul eder: Seçenek biter ve roman sona erer. Üç dönüm noktası: Başlangıç, orta ve son. Çok geometrik; Austen'ın tarzına çok uy-

---

bir kadına... tuhaf bir damadın yaşlı insanların ve orta yaşlı arkadaşlarının bakışları altında geniş omuzlu, geniş yüzlü gelinle bir dansa başladığı dört kahverengi duvar arasında kalan şu köy düğününe bakıyorum...": George Eliot, *Adam Bede*, Londra, 1994 (1859), s. 169.

3 Roland Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" (1966), (der.), Susan Sontag *Barthes: Selected Writings*, Glasgow, 1983, s. 265-266.

gun. Fakat elbette, bu üç sahne arasında Elizabeth ve Darcy birbiriyle tanışır, konuşur, birbirini dinler ve düşünür. Bunu sayıya dökmek çok kolay iş değil ama böyle 110 bölüm var gibi görünüyor. Bunlar dolgulardır. Barthes haklıdır: Bu dolgular aslında pek bir şey yapmıyorlar; anlatı izlencesini zenginleştiriyor ve nüans katıyorlar. Ancak tüm bunları, dönüm noktalarında saptanan özellikleri dönüştürmeden yapıyorlar. Zaten dönüştürebilmek için fazlasıyla "zayıf ve asalak"lar; sunmaları gereken tek şey, konuşan, kâğıt oynayan, ziyaret eden, yürüyüşe çıkan, mektup okuyan, müzik dinleyen, bir fincan çay içen insanlardır...

Anlatı: Fakat gündelik olanın anlatısı.[4] Dolguların sırrı budur. Anlatıdırlar, çünkü bu bölümler her zaman belirli bir seviyede belirsizlik içerir (Elizabeth, Darcy'nin sözlerine nasıl bir tepki verecektir? Darcy Gardinerlarla yürümeyi kabul edecek midir?) ama bu belirsizlik bölgeseldir ve sınırlanmıştır. Barthes olsaydı, bunların "anlatının gelişiminde" uzun vadeli etkileri yoktur, derdi. Bu bakımdan dolgular, 19. yüzyıl romancılarının çok değer verdiği iyi terbiye benzeri bir işlev görürler; hayatın "anlatısallığını" kontrol altında tutmak, ona bir düzenlilik, bir "üslup" vermek için tasarlanmış bir mekanizmadırlar. Burada Vermeer'in "tür" resmi denilen resimle yaşadığı kopuş hayati önem taşır; Vermeer'in

---

4 19. yüzyılın başında günlük yaşamın –*alltäglich, everyday, quotidien, quotidiano*– anlamsal alanı, geçmişte günlük olanla kutsal olan arasındaki canlı zıtlığın aksine "alışıldık", "sıradan", "tekrarlanabilir" ve "sık" kelimelerinin renksiz âlemine doğru kaymaya başladı. Auerbach'ın *Mimesis*'teki amaçlarından biri, kitabın kavramsal leitmotifi olan "gündelik olanın ciddi taklidi" (*die ernste Nachahmung des alltäglichen*) ifadesinden de anlaşılabileceği gibi, hayatın bu tarifi zor boyutunu yakalamaktı. Nihayetinde Auerbach'ın seçtiği başlık "taklit" yönünü (*Mimesis*) öne çıkarsa da kitabın özgünlüğü diğer iki ifadede yatar: "Ciddi" ve "günlük" kavramları, (Auerbach'ın "günlük" kavramına olası seçenekler olarak "diyalektik" ve "varoluşsal" kavramları üzerinde durduğu) hazırlık çalışması olan "Über die ernste Nachahmung des alltäglichen"de merkezî bir konum tutarlar. Bkz. *Travaux du séminaire de philologie romane*, İstanbul, 1937, s. 272-273.

sahnelerinde artık kimse gülmez, en fazla gülümser ki, o bile çok sık değildir. Genellikle, figürlerinin mavili kadınınkine benzeyen dikkatli, sakin bir yüzü vardır: Ciddidirler. *Mimesis*'te gerçekçiliği tanımlayan o sihirli formüldeki gibi ciddidirler (zaten *Gerninie Lacerteux*'nun önsözünde yazdıkları gibi, Goncourtlara göre de roman *la grande forne sérieuse*'dür [*büyük ciddi biçim*]). Ciddi: "Eğlence ya da haz arayışının karşıtı"(OED); "in gegensatz von Scherz und Spasz" (Grimm); "alieno da superficialità e frivolezze" (Battaglia).

Peki ama "ciddi", edebiyatta ne anlama gelir? Avrupa edebiyatına *genre sérieux*'yü [*ciddi tür*] sokan ikinci *Entretien sur le fils naturel* [*Doğanın Çocuğu Hakkında Konuşma*] (1757) isimli eserin sonunda şöyle bir soru vardır: "Geriye tek bir sorum kaldı, o da sizin eserinizin türüyle ilgili. Bu bir tragedya değil, bu bir komedya değil. O zaman nedir bu ve ona hangi ismi vermemiz gerekir?"[5] Üçüncü *Konuşma*'nın ilk sayfalarında Diderot bu yeni türü "iki uç tür arasındaki orta nokta" ya da "bunların ortasına yerleştirilmiş olan tür" diye tanımlar. Bu, üslupla toplumsal sınıf arasındaki asırlık bağlantıyı güncelleyen muazzam bir önsezidir. Trajik tutkunun aristokratik zirvelerinin ve komedyanın avam yozlaşmışlığının yanına, orta sınıf kendisi de ortada olan bir üslup ekler: Bu üslup ne biridir ne de diğeri. *Robinson Crusoe*'nun düzyazısı tarafsızdır.[6] Yine de Diderot'nun "orta nokta" dediği biçim iki uca hiç de *eşit uzaklıkta* değildir: *Genre sérieux* "komedyadan çok tragedyaya yakındır," diye ekler.[7] Gerçekten de burjuva ciddiyetinin başyapıtı olan Caillebotte'un *Place de l'Europe* adlı eserine [resim 7] bakıldığında, Baudelaire'in

---

5 Denis Diderot, *Oeuvres*, Paris, 1951, s. 1243 ve devamı.

6 Dickens Temmuz 1856'da, Walter Savage Landor'a yazdığı bir mektupta, "İlginç değil mi," der, "yeryüzündeki en popüler kitaplardan birinde okuyanı güldürecek ya da ağlatacak hiçbir şey yok. Eminim ki sen de *Robinson Crusoe*'nun hiçbir yerinde ne ağladın ne de güldün."

7 Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, s. 1247.



Resim 7. Gustave Caillebotte, Study for a Paris Street, Rainy Day, *1877, kanvas üzerine yağlıboya. Bridgeman Art Library'nin izniyle.*

hissettiği gibi, eserdeki bütün kişiler "sanki bir cenazeye ya da ona benzer bir şeye katılıyor" şeklinde bir hisse kapılmamak imkânsızdır.[8] Evet; ciddi, trajikle aynı şey değildir ama karanlık, soğuk, geçit vermez, sessiz, ağır bir şeyleri; emekçi sınıfların "karnavalesk"inden geri dönüşü olmayan bir kopuşu ima eder. Ciddi, burjuvazinin egemen sınıf olma yolundaki halinin adıdır.

---

8 Charles Baudelaire, "The Heroism of Modern Life" (1846), ed. P.E. Charvet, *Selected Writings on Art and Artists*, Cambridge, 1972, s. 105, *Fortuna y Jacinta*'da (1887), Pérez Galdós aynı teşhisi farklı bir duyguyla yapar: "İspanyol toplumu 'ciddi' olmakla övünmeye, yani karalar bağlamaya başladı: Parlak renkli mutlu imparatorluğumuz soluyordu... Kuzey Avrupa'nın etkisi altındayız ve kahrolası Kuzey kendi dumanlı ve gri gökyüzündekileri bize dayatmaya başladı..." (Harmondsworth 1986, s. 26).

Goethe, *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* (1796); II. Kitap, 12. Bölüm. Sevimli genç aktris Philine konağın önündeki bir bankta Wilhelm'le flört etmektedir; ayağa kalkar, otele doğru yürür, arkasına dönüp Wilhelm'e son bir kez bakar. Wilhelm, kısa bir tereddütten sonra onu izler – ama otelin kapısında uzun süredir borç vermeyi vaat ettiği kumpanya yöneticisi Meline tarafından durdurulur. Philine'den başka bir şey düşünemeyen Wilhelm parayı o akşam getireceğine söz verir ve içeri girer. Bu kez de alışıldık sıcaklığıyla kendisini selamlayan ve Philine'in gittiği yöne doğru ondan önce davranan Friedrich tarafından durdurulur. Wilhelm hayal kırıklığı içinde odasına döner ve Mignon'la karşılaşır; morali bozuk ve aksidir. Mignon yaralıdır ama Wilhelm bunu fark etmez bile. Tekrar dışarı çıkar; hancı kendisini göz ucuyla süzen bir yabancıyla konuşuyordur...

Hegel, bireyin "kendini başkaları için bir araca dönüştürmesinin, başkalarının sınırlı amaçlarına hizmet etmesinin ve aynı şekilde başkalarını da kendi menfaatlerini gerçekleştirmek için bir araca indirgemesinin gerektiği" bir dünyanın düzyazısından bahseder.[9] Fakat bu düzyazıda, hayal kırıklığının acı tadı ile (Wilhelm haz arayışında iki kere durdurulmuştur) güçlü bir *olasılık* hissinin tuhaf karışımı vardır. Melina tarafından zorla alınan borç, dramatik sanata ilişkin unutulmaz tartışmalarla romanın teatral bölümünü başlatacaktır. Wilhelm'i kaybetme korkusu Mignon'un tutkusunu körükler (ve birkaç sayfa sonra *Kennst du das Land*'ın sözleri için ilham kaynağı olur). Han kapısındaki yabancı, Wilhelm'in kaleye yapacağı ziyaretin hazırlıklarını yapar. Burada Wilhelm, Jarno ile karşılaşacak ve bu karşılaşma onu Kule Cemiyeti'ne sürekleyecektir. Yukarıda açıkladığım dolgu-

---

9 G.W.F. Hegel, *Aesthetics*, Oxford, 1985 (1823-1829), cilt I, s. 149.

da aslında bunların hiçbiri *gerçekleşmez*, hepsi birer *olasılıktır*. Fakat gündelik olanı "uyandırmak", onun canlı ve açık olduğunu hissettirmek için yeterlidir ve vaat edilen şeylerin tümü gerçekleşmeyecek olsa bile (ki *Bildungsroman* da yapısal olarak bir hayal kırıklığı türüdür) bu açıklık hissi asla tamamen kaybolmayacaktır. Bu, hayatın anlamını tahayyül etmenin yeni ve hakikaten seküler bir yoludur. Anlam ufak ve belirsiz birçok olay arasına dağılmış ve dünyanın kayıtsızlığıyla ya da küçük egoizmleriyle karışmış bir haldedir. Bir yandan da daima ve inatla *oradadır*. Bu; Goethe'nin, *Bildungsroman*'ın teleolojik yanıyla (bir anlam bolluğu vardır ama hepsi bir seferde, romanın sonunda verilir) asla sorunsuz bir şekilde uzlaştıramayacağı bir bakış açısıdır. Yine de ilk adım atılmıştır artık.

Goethe, gündelik olana kendi olasılık anlayışına göre can verir. *Waverley*'de (1814), Scott geçmişin gündelik alışkanlıklarına döner: Şarkı söyler, avlanır, yer, kadeh tokuşturur, dans eder... Bunlar, durağan ve hatta biraz sıkıcı sahnelerdir ama Waverley İngilizdir, dolayısıyla İskoç alışkanlıklarının neyi gerektirdiğini bilmez, yanlış sorular sorar, yanlış anlar, insanlara hakaret eder. Bu ufak anlatısal dalgalanmalar sayesinde gündelik olanın yarattığı tekdüzelik biraz olsun hareketlendirilir. *Waverley*'nin dolguları *Meister*'deki kadar baskın değildir; hâlâ yarı gotik bir atmosferdedir, dünya tarihine yakındır, aşk ve ölüm hikâyeleri çeşitli melodramatik yankılar yaratır. Ancak Scott melodram içerisinde anlatının duraklamalarını çoğaltır ve böylece onu *yavaşlatmayı* başarır. Bu duraklamalar sırasında, analitik üslubunu geliştirmeye "zaman" bulur. Buradan, dünyanın "tarafsız bir yargıç" tarafından gözleniyormuş gibi aktarıldığı yeni bir tasvir türü yaratılacaktır.[10] Dolgulardan analitik üsluba ve oradan da tasvire geçiş, edebiyatın evriminde sıklıkla görülür. Yapının

10 Walter Scott, *The Heart of Mid-Lothian*, Harmondsworth, 1994 (1818), s. 9.

diğer parçalarıyla da etkileşen bu yeni teknik (sanayi devrimi için de denildiği gibi) "bir alet yağmuru" başlatır. Bir dönem sonlanmış ve aletler genel manzarayı yeniden şekillendirmiştir.

Balzac, *Illusions Perdues* [*Sönmüş Hayaller*] (1839), İkinci Kitap: Lucien de Rubempré gazetecilikte çığır açan bir "devrim" niteliğinde olacak ilk makalesini (nihayet!) yazmaktadır. Paris'e geldiğinden beri beklediği şans, artık ayağına gelmiştir. Ancak bu çılgıncasına mutluluk veren dönüm noktasının içinde kendini hiç belli etmeyen ikinci bir bölüm gizlenmiştir: Gazetede metin açığı vardır ve sayfaları doldurdukları sürece hangi konuda oldukları önemli olmayan birkaç metne derhal ihtiyaç vardır. Lucien'in bir arkadaşı yardım etmek için oturur ve yazar. Dolgunun Platoncu ideasıdır bu, yani tam anlamıyla boş bir alanı, ânı doldurmak için yazılan sözcükler. Fakat bu ikinci makale, bir dizi inişli çıkışlı olaydan sonra Lucien'in harap edilmesine neden olacak bir grup karaktere hakaret etmektedir. Balzac'ın "kelebek etkisi": Başlangıçtaki olay ne kadar önemsiz olursa olsun, büyük şehrin ekosisteminin bağlantılar ve değişkenler bakımından çok zengin olması nedeniyle olayın etkisi orantısız bir şekilde büyür. Bir eylemin başıyla sonu arasında her zaman araya giren bir şeyler ya da Hegel'deki "dünyanın düzyazısı"nda olduğu gibi "kendi menfaatlerini gerçekleştirmek" isteyen bazı üçüncü kişiler vardır ve bunlar olay örgüsünü öngörülemez bir yöne doğru saptırırlar. Dolayısıyla, gündelik yaşamın en bayağı anları bile bir romandaki bölümler haline gelir (ki Balzac'da bu her zaman iyi bir şey değildir...).

Bildungsroman ve hayal kırıklığı ile olasılığın buruk karışımı; flört hikâyeleri ve dingin bir terbiye anlatısı; tarihsel roman ve geçmişin beklenmedik alışkanlıkları; kent komploları ve hayatın aniden hızlanışı. Bu, 19. yüzyıl gündelik ya-

şamının genel anlamda yeniden uyanışıdır. Bir kuşak sonraysa akıntı tersine döner. Emma ve Charles Bovary'nin akşam yemeği yediği sahne –bundan daha mükemmel bir dolgu akla gelebilir miydi?– üzerine yazan Auerbach şöyle der:

> Sahnede dikkate değer bir şey olmaz, ondan hemen önce de önemli bir şey gerçekleşmemiştir. Karı kocanın birlikte yemek yediği ve her gün tekrarlanan anlardan rastgele seçilmiş bir sahnedir. Tartışmazlar, elle tutulur bir çatışma yoktur... Hiçbir şey olmaz ama bu hiçbir şey ağır, baskıcı, tehditkâr bir şey haline gelmiştir.[11]

Baskıcı bir gündelik yaşam. Emma sıradan bir adamla evlendiği için mi? Hem evet hem de hayır. Evet, çünkü Charles gerçekten Emma'nın hayatında bir yüktür. Hayır, çünkü ondan en uzak olduğu zamanlarda –Rudolphe ve sonra Leon ile olan ilişkileri sırasında– bile, Emma "evlilik hayatının aynı yavanlıklarını; tamı tamına aynı, önemli hiçbir şeyin yaşanmadığı "düzenli olarak tekrarlanan anları" bulur. "Macera"nın çöküp, yerini bayağılığa bırakması başka bir aldatma romanıyla karşılaştırılınca daha belirgin hale gelir. Ernest Feydeau'nun 1858 tarihli *Fanny*'si, zamanında *Madame Bovary* ile birlikte anılırdı ama esasında onun tam zıddıdır: *Fanny*'de esriklikle umutsuzluk, utanç verici şüphelerle ilahi keyifler arasında büyük bir abartıyla aktarılan sürekli bir salınma vardır. Ağır, tuhaf cümleleri (Barthes: "Onlar şeylerdir."), "uyumlu gri tonu" (Pater), "*gelmeyecek zamanın hikâyesi kipiyle*" (Proust) ve *Madame Bovary*'nin üzerinde çalışıldığı belli olan tarafsızlığı *Fanny*'den fersah

---

11 E. Auerbach, *Mimesis*, Princeton, NJ, 1974 (1946), s. 488. Flaubert alıntısı 1937 tarihli "Über die ernste Nachahmung des alltäglichen" başlıklı, daha önceden de bahsettiğim denemenin en başındadır. *Mimesis*'in kapağını açtığımızda karşılaştığımız ilk metinler *Odyssey* ve İncil'dir; yine de kitap kavramsal olarak *Madame Bovary*'nin dolgularıyla başlar. Auerbach'a da "ciddi gündelik" fikrini veren bu kitaptır.

fersah uzaktadır. *Hikâye bileşik zaman*: Hiçbir sürpriz vaat etmeyen kip; tekrarın, sıradanlığın, arka planın kipi. Fakat öyle bir arkaplandır ki bu, *ön plandan daha önemli hale gelmiştir.*[12] Birkaç yıl sonra *L'Education sentimentale* [*Duygusal Eğitim*] gelir ama mucizevi 1848 yılı bile bu evrensel ataleti sarsamayacaktır. Romanda sahiden unutulmaz olan şey devrimin "eşi benzeri görülmemişliği" değil; suların nasıl da çabuk durulduğu, eski sıradanlıkların çabukça geri geldiği, küçük egoizmlerin ortaya çıkışı ve zayıf, amaçsız hayallerin oluşumudur...

Arka plan, ön planı fethetmektedir. Sonraki bölüm Britanya'da, termodinamiğin ikinci yasasıyla yönetilmekteymiş gibi duran ufak bir kır kasabasında açılır: George Eliot, "Harlı yanan ateşin sezilmeyecek biçimde soğumaya başlamasıyla insanlar ortalamaya uyup, kalabalıklar içinde kaybolmaya hazır hale geliyorlar," diye yazar.[13] Bu sayfada Eliot, kendisine "dolgular" nedeniyle mahvolan bir yaşamın öyküsünü yazma fikrini veren genç doktor üzerine düşünmektedir: "Hiçbir haz almadan, koşulların ufak istemlerine boyun eğmekle gelen mahvoluş, tek bir büyük pazarlıkla gelenden çok daha sık rastlanan bir öyküdür."[14] Üzüntü: Lydgate ruhunu satmaz bile; hayatına yön veren ve bunların olay olduğunun farkına bile varmadığı küçük olaylar labirentin-

12 Harald Weinrich olağanüstü çalışması *Tempus*'ta (1964, 2. Basım, Stuttgart 1971 [1964], s. 97-99) "Flaubert'in romanları ve genel olarak da gerçekçiliğin ve doğalcılığın anlatısı, *hikâye bileşik zamanın* üslerindeki belirgin hâkimiyetiyle dikkat çeker... Arkada olan çok daha önemli hale gelirken, ön plan önemsizleşir," diye yazar. Weinrich daha sonra da arka planda en sık kullanılan fiil kiplerinin ve dolguların (Fransızcada *imparfait de rupture* olarak bilinen ve İngilizcede *-ing* ile biten kiplerin) 1850'lerde yaygınlık kazandığını ekler (*a.g.e.*, s. 141-142). Literary Lab'daki 3.500 (İngiliz) romanına bakmak Weinrich'in varsayımını destekleyen bir sonuç verecektir: 19. yüzyılın başında 10.000 kelimede 6 defa kullanılan *geçmiş sürekli zaman* [past progressive] kipi, 1860 yılında 11, 1880 yılında 16 defa kullanılmıştır.

13 George Eliot, *Middlemarch*, Harmondsworth, 1994 (1872), s. 144-145.

14 *A.g.e.*, s. 782-783.

de kaybetmiştir onu.[15] Kasabaya ilk geldiğinde müstesna bir genç adamdır, birkaç yıl sonraysa o da "ortalamaya uyar". Auerbach olsaydı, sıradışı hiçbir şey olmadı ama yine de her şey oluverdi, derdi.

Nihayet, yeni yüzyılın ilk yılında burjuva yaşamı Thomas Mann'ın *Buddenbrooklar*'ında damıtılır: Tom'un alaycı ve kibirli jestleri, Lübeckli kentlilerin mantıklı sözleri, Tony'nin naif heyecanı, Hanno'nun zahmetli ev işleri... Leitmotif tekniğine uygun olarak Mann'ın her sayfada geri dönen dolguları, bir anlatısal işlevin son emarelerini de yok ederek tam olarak bir *üslup* halini alır. Tıpkı Wagner'de olduğu gibi her şey çürür ve ölür. Sadece leitmotifin sözcükleri, Lübeck'i ve halkını sessiz sedasız unutulmaz kılarak yerinde kalmaya devam eder. Bu durum, tıpkı "en mütevazı anlara bile saygıya değer bir önemin atfedildiği" Buddenbrook aile defterinde olduğu gibidir. Burjuva yüzyılının, kendi gündelik varoluşuna baktığı derin ciddiyeti çok güzel bir biçimde birleştiren sözcükler... Burada söylenecek birkaç şey daha var.

Rasyonalizasyon

Ne kadar hızlı bir geçiş. 1800'ler civarında dolgular hâlâ enderdi; bir asır sonraysa her yerdeydiler (Goncourtlar, Zola, Fontane, Maupassant, Gissing, James, Proust...). *Middlemarch*'ı okuyormuşsunuz gibi gelir ama hayır, esasında okuduğunuz tüm bir asrın tek anlatısal keşfi olan büyük bir dolgular koleksiyonudur. Bu mütevazı keşif böylesi geniş bir alana bu kadar çabuk yayılmışsa, burjuva Avrupa'sında onun ortaya çıkmasını hevesle bekleyen bir şeyler olmalıydı. Neydi bu? Zamanında bir okuru "Tuhaf bir kitap şu *Buddenbrook-*

15 "Aralar ya da aracılar –metinde bunlara kanal denir ("nahoş", "cüzi", "darmaduman", "donuk ve bunaltıcı" olurlar)– kendilerine verilen zaman öldürme ya da tetikleme rolünden sıyrılıp, bunları ulaşmaları gereken sondan başka bir yöne saptırırlar" (D.A. Miller, *Narrative and Its Discontents*, Princeton, 1981, s. 142).

lar," diye yazmıştı Thomas Mann'a, "çok az şey oluyor, sıkılıyor olmam lazımdı ama sıkılmıyorum." Gerçekten tuhaftır. Gündelik olan bu kadar ilginç olmayı nasıl başardı?

Buna bir yanıt bulabilmek için biraz "tersine mühendislik" yapmamız gerekir. Tersine, çünkü çözüm elimizde ve şimdi buradan geriye, soruna doğru ilerleyelim. Dolguların *nasıl* oluşturulduğunu biliyoruz ama *neden* bu şekilde oluşturulduğunu anlamamız gerekiyor. Bu süreçte ufuk çizgisi değişecek. Dolguların nasılını resimlerde, romanlarda ve anlatı kuramında aradık. Nedenleri ise edebiyatın ve sanatın dışında, burjuvanın özel hayatındadır. İlk kez yaşadığımız özel alanın kendi biçimini bulduğu, evlerin daha konforlu (yine o sözcük) hale geldiği, pencereler gibi kapıların da çoğaldığı ve odaların işlevlerinin, her bir oda gündelik yaşamın bir alanında özelleşecek şekilde farklılaştığı Hollanda Altın Çağı ile başlayalım yine. Bahsedilen oda, "oturma" ya da "çizim" [*drawing*] odasıdır (ki Peter Burke'nin açıkladığı üzere, esasında efendilerin "boş zaman" gibi bir yeniliğin tadını çıkarabilmek için kölelerinden uzaklaştığı bir "uzaklaşma odası"dır [*with-drawing*]).[16] Vermeer'in ve romanın odası: Goethe, Austen, Balzac, Eliot, Mann... Her yeni günle yeni bir hikâye üretmeye hazır, korunaklı ama yine de açık bir alan.

Fakat özel hayatın giderek artan *düzenliliğiyle* kesişen bir hikâyedir burada kastedilen. Vermeer'in figürleri temiz ve tertipli bir şekilde giyinmiş; duvarlarını, yerlerini, pen-

---

16 Vermeer'in dünyasını da betimlercesine, boş zaman "burjuva kültürünün değerlerine ve pratiklerine tam olarak katılabilmek için" kilit önem taşıyan bir ön koşuldur, diye yazar Jürgen Kocka: "Kişinin asgarinin üzerinde bir gelire ihtiyacı vardır... Eş, anne ve çocuklar bir düzeyde çalışma gerekliliğinden azade olmalı... kültürel faaliyetler ve keyifli vakit geçirmek için çeşitli mekanlar (evinde ya da dairesinde farklı işlevleri olan odalar) ve *zaman* bulunmalıdır." ("The European Pattern and the German Case" ed. Jürgen Kocka ve Allan Mitchell, *Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe*, Oxford 1993, [1988], s. 7 [*19. Yüzyıl Avrupası'nda Burjuva Toplumu*, çev. Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yay., Nisan 2015].

cerelerini silmiş; okumayı, yazmayı, haritaları anlamayı, ud ve klavsen çalmayı öğrenmişlerdir. Çok boş zamanları vardır ama bu zamanı daima *çalışıyorlarmış* gibi makul biçimde kullanırlar. *Burjuva Yaşam Tarzı ve Sanat için Sanat* [*Bürgerlichkeit und l'art pour l'art*] döneminin genç Lukács'ı "Hayat sistematik ve düzenli olarak tekrar eden bir şeyin egemenliğindedir," diye yazar,

> öyle bir şey ki bir kanuna tabi olarak tekrar tekrar vuku bulur, tutku ya da haz kaygısı olmaksızın yapılması gerekir. Diğer bir deyişle bu; düzenin ruh hali üzerindeki, sürekli olanın anlık olan üzerindeki, sessiz çalışmanın heyecanla beslenen deha üzerindeki hâkimiyetidir.[17]

Die Herrschaft der Ordnung über die Stimmung. Weberyen gölgeler. Burada bahsedilen, "çalışmaya ve rasyonel yaşam tarzlarına yönelik eğilim" (Kocka) ve "gündelik yaşamın kendiliğinden karakterine"[18] bir yöntem getiren tekrarlanan faaliyetlerin –yemeklerin, ofis planlarının, piyano derslerinin, evle iş arası yapılan yolculukların...– "gizli ritimleridir" (Eviatar Zerubavel). Viktorya dönemi Britanya'sından bahseden Barrington Moore bunları, "iyi" ve "sağlıklı" getiriler olarak nitelendirir – ufak ama düzenlidirler ve ayrıntılar üzerinde yoğunlaşan bir dikkatin sonucudurlar.[19] 19. yüzyıl istatistiklerinin "şansı ehlileştirmesi" (Ian Hacking) ya da "normalleştirme", "tekbiçimleştirme" gibi sözcüklerin (ve eylemlerin) önlenemez yayılışı da böyledir.[20]

---

17 "The Bourgeois Way of Life and Art for Art's Sake: Theodor Storm", Georg Lukács, *Soul and Form*, New York, 2010 (1911) içinde.

18 Weber, *Protestant Ethic*, s. 154.

19 Barrington Moore, Jr, *Moral Aspects of Economic Growth*, Cornell, 1998, s. 39.

20 OED'ye göre, "düzenli, her zamanki, tipik, sıradan, alışıldık" anlamına gelen "normal" İngiliz diline 18. yüzyılın sonunda girdi ve 1840'larda yaygın olarak kullanılmaya başlandı. "Normalleştirmek" ve "tekbiçimleştirmek" biraz daha sonra, 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktı.

Dolgular neden 19. yüzyılda böyle yaygınlaşmıştır? Çünkü *yeni burjuva hayat düzenine uygun bir anlatı hazzı* sunarlar. Fiziksel haz için konfor neyse, bunlar da hikâye anlatıcılığı için odur: Dozu azaltılmış, günlük roman okuma etkinliğine uyarlanmış eğlence. Walter Bagehot, "İnsanlığın egemen kesimindeki hâkim mesleklerde muazzam bir dönüşüm gerçekleşmiştir," diye yazar, "önceleri zamanlarını heyecan verici faaliyetlerle ya da hareketsiz dinlencelerle geçirirlerdi. Bir feodal baronun 'yüz kızartıcı sefa' denilen şey ya da –ikisi de oldukça hareketli olan– savaş ve av dışında yapacak bir şeyi yoktu. Modern hayatın heyecanları kıt olsa da sessiz faaliyetlerinin ardı arkası kesilmez."[21]

Ardı arkası kesilmeyen sessiz faaliyet: İşte dolgular bu işe yarar. Burada, Defoe'nun mikro-anlatısal bölümlerinde rastladığımız "devamlılığın ritmi" ile derin bir benzerlik vardır. İki durumda da –ya da en iyisi şöyle diyelim, iki *ölçüde* de: *Robinson Crusoe*'da cümle düzeyinde ve 19. yüzyıl romanlarında bölümler düzeyinde– küçük şeyler, "küçüklüklerini" kaybetmeden önemli hale gelirler. Gündelik olanlar ise *gündelikliği* elden bırakmadan *anlatı*ya dönüşürler. Dolguların yaygınlaşması, Hirschmann'ın ekonomik çıkarlardan bahsederken kullandığı oksimoronu tekrar edecek olursak, romanı "sakin bir tutku" haline ya da Weber'in "rasyonalizasyonunun" bir veçhesi haline getirir. Ekonomi ve idare alanlarında başlayan süreç neticede boş zaman, özel hayat, duygular, estetik (tıpkı *Wirtschaft und Gesellschaft* [*Economy and Society*] (1925) son kitabının müzik diline ayrılmış olması gibi) alanlarına taşar. Yahut son olarak: Dolgular roman evrenini rasyonalize eder; sürprizlerin az, maceranın daha da az olduğu, mucizelerin ise hiç olmadığı bir dünyaya dönüştürür. Burjuvanın büyük keşfidir dolgular; romana ticareti, endüstriyi ya da diğer burjuva "gerçeklerini" getirdikleri

21 Walter Bagehot, *The English Constitution*, Oxford, 2001 (1867), s. 173-174.

için değil (ki zaten getirmezler), onlar aracılığıyla rasyonelleştirme mantığı *romanın tam da ritmine* sindiği için. En nüfuzlu oldukları zamanlarda, kültür endüstrisi bile onların etkisi altına girer: Holmes'un kanlı bir cinayeti "bir dizi derse" dönüştüren, oturduğu yerden yürüttüğü o "mantık"; "bilim" kurgu sayesinde doğa kanunlarına uygun hale gelen inanılmaz evrenler; dua saatlerini hiç kaçırmayan Benedict tarikatı müridi gibi tren saatlerini kovalayan kahramanıyla dünya çapında bir çok-satan haline gelen, seyyah dakikliğine adanmış *80 Günde Devri Alem*...[22]

Ancak bir roman yalnızca bir hikâyeden ibaret değildir. Önemli olsunlar ya da olmasın tüm gelişmeler ve eylemler, sözcüklerle aktarılır; zamanla dile, üsluba dönüşürler. Peki böyle olunca ne olur?

Düzyazı III: Gerçeklik ilkesi

Middlemarch. Dorothea Roma'da, odasında ağlıyor. "Anlaşılmaz Roma" karşısında savunmasızdır, diye yazar Eliot:

> Canlı ve sıcakkanlı ne varsa, tümünün saygı nedir bilmeyen bir hurafenin derin yozluğuna batıyormuş gibi göründüğü sefil bir anın ortasına yerleştirilmiş harabeler ve bazilikalar, saraylar ve dev heykeller; duvarlardan ve tavanlardan bakan, mücadele halindeki solgun ama hevesli o ihtişamlı yaşam; mermerden gözleri, yabancı bir dünyanın tekdüze ışığına dalmış gibi görünen o beyaz biçimlerin uzun manzaraları; soluk alıp veren bir ihmalkârlığın ve bozulmanın alametleriyle karmakarışık olmuş tüm bu ucu bucağı

22 Elbette "dakiklik" de bir başka burjuva anahtar sözcüğüdür: Yüzyıllar boyunca "kesinlik", "düzenlemelere, geleneklere, biçimciliğe uymak" ya da "kurallara katı bağlılık" gibi mefhumlara gönderme de bulunan sözcük, sabit zaman çizelgelerine sahip fabrikaların ve tren yollarının –olguların da gücünü yanlarına alarak– yeni bir dayatmasıyla, 19. yüzyılda "kararlaştırılan zamana kesin olarak uymak" anlamına gelecek şekilde kaymıştır.

olmayan hırslı, duygusal ve manevi ülküler enkazı, başlangıçta onu elektrik çarpmış gibi sarsmış ve daha sonra duygularının akışına ket vuran allak bullak fikirler yığınının ağrısıyla onun üzerine gelmişti.[23]

Yetmiş dokuz çok heceli sözcük, cümlenin tek ve devasa öznesini oluşturmak için uç uca eklenmiştir ve cümlenin tek nesnesi ise ufacık bir "onu"dur. Roma ve Dorothea arasındaki orantısızlık bundan daha iyi aktarılamazdı – aslında Eliot'a has düzyazı üslubunun bu kesinliği olmasaydı, bu durumu aktarmak mümkün bile olmazdı. Harabeler ve bazilikalar "sefil" bir âna "yerleştirilmiş"lerdir, canlı (hatta: "canlı ve sıcakkanlı") her şey "derin" bir yozluğa batıyordur (hayır: "batıyormuş gibi görünürler") ve "hurafe" ise "saygı nedir bilmemektedir." Her bir sözcük incelenmiş, ölçülmüş, ehil hale getirilmiş, iyileştirilmiştir. Eliot 1856 yılında yayımlanan, Ilfracombe'de tuttuğu güncesine "Şeylerin ismini bilmeyi hiç bu kadar çok arzulamamıştım. Bu arzu, tüm yanlışlıklardan ve belirsizliklerden kaçıp belirgin, parlak fikirlerin aydınlığına sığınmak yönünde içimde sürekli olarak büyüyen eğilimin bir parçası," diye yazar.[24] Yanlışlıklardan ve belirsizliklerden kaçmak, "ciddi"nin ikinci anlamsal katmanıdır. Ciddi, Littré'nin dediği gibi "nesnesinin üzerine derinlemesine eğilen" demektir (burada insanın aklına, Vermeer'in genç Mary Ann Evans'ın ne istediğini bilen bir ifade takınmış yüzüne sahip mavili kadını geliyor). Schlegel, *Athenaeum*'da "Ciddiyetin belli bir amacı vardır. Bu yüzdendir ki, ne boş oturabilir ne de kendini kandırabilir, amacına erişinceye kadar yorulmadan onun peşinden koşar,"diye yazar.[25] Bu, meslek ahlâkının verdiği sorumluluk hissidir; kendini, yerine getirilmesi gereken

23 Eliot, *Middlemarch*, s. 193.

24 George Eliot, "Ilfracombe, Recollections, June, 1856" *George Eliot's Life: As Related in Her Letters*, New York, 1903, s. 291.

25 Friedrich Schlegel, *Lucinde and the Fragments*, Minneapolis, MN, 1971, s. 231.

görevin hizmetine koşan –Eliot'ın dil uzmanı anlatıcısı gibi– bir uzmanın mesleğidir. Weber, bu yalnızca *dışsal* bir görev değildir, çağdaş biliminsanının –ve sanatçının– mesleği, uzmanlaşma süreciyle öyle "sıkı fıkı" bir hale gelmiştir ki, kişi "ruhunun kaderini etkileyecek yegâne şeyin, bu konuda doğru bir varsayımda bulunup bulunmaması" olduğuna inanmaya başlar, diye yazacaktır.[26] Ruhunun kaderi! İnsanın aklına hemen *mot juste* [doğru kelime] ve Thibaudet'nin Flaubert'in üslubuna ilişkin yaptığı o müthiş değerlendirme geliyor: "Doğuştan gelen olağanüstü bir kabiliyet değil, çok sonraları kazandığı bir disiplinin ürünü."[27] (Ve Flaubert de bunu biliyordu: *Madam Bovary*'nin baskısını gördüğünde Louis Bouilhet'ye "Bu kitap" diye yazmıştı 5 Ekim 1856 tarihinde, "dehadan ziyade sabrı – yetenekten ziyade çalışmayı gösterir.")

Yetenekten ziyade çalışma. 19. yüzyıl romanı budur. Sadece romanı da değil, "Şu fikir dediğin şeyi ele alalım," der şeytan, Mann'ın *Doktor Faustus*'unda:

> Çok değil, üç-dört ölçülük bir şeydir, değil mi? Gerisi ince ince işleme, üzerine inatla eğilme. Öyle değil mi? Güzel. Fakat artık hepimiz birer uzman, birer eleştirmeniz. Fikrin yeni olmadığı, Rimsky-Korsakov'taki ya da Brahms'taki bir şeyleri fazlasıyla hatırlattığı hemen dikkatimizi çeker. O zaman, ne yapmak gerek? Biraz değiştirirsin. Ancak değiştirilmiş bir fikir, hâlâ bir fikir midir? Beethoven'ın not defterlerine bir bak! Tanrının bahşettiği haliyle kalan tek bir tematik düşünce yoktur. Konusunu yeniden kalıba döker ve ekleme yapar: "Daha iyisi". Tanrının verdiği sufleye pek güvenmez, "daha iyisi" yapıldığı zaman o'na pek saygı da sunmaz, buna hiç hevesli değildir.[28]

---

26 Max Weber, "Science as a Vocation" (1918) ed. H.H. Gerth ve C. Wright Mills, *From Max Weber: Essays in Sociology*, Oxford, 1958, s. 135, 137.

27 Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, 1935 (1922), s. 204.

28 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, New York, 1971 (1947), s. 237.

Daha iyisi. Eliot bu sözcüğü kendine sık sık fısıldıyor olmalıydı. İnsan, Eliot'ın büyük romanının o sayfasını tekrar okuyunca merak ediyor: Buna gerçekten değdi mi? "...ve daha sonra duygularının akışına ket vuran allak bullak fikirler yığınının ağrısıyla onun üzerine gelmişti." Kim bu cümleleri kesinlik labirentinde kaybolmadan okuyabilir, kim *anlayabilir*? Defoe'yu hatırlayın: "Yerel" ayrıntılardaki kesinlik artınca, düzyazının "doğruluğu ve kesinliği" bir sorun haline geliyor, sayfanın genel anlamı belirsizleşiyordu. Kavranması kolay birçok ayrıntı, bulanık bir bütünü oluşturuyordu. Buradaysa sorun derinleşmiştir: Eliot'ın analitik yeteneği öylesine güçlüdür ki, *ayrıntıların kendisini* anlamak zorlaşır. Buna rağmen Eliot cümleye zarflar, ortaçlar, yan cümlecikler, nitelemeler eklemeyi sürdürür. Neden? Kesinliği anlamdan da önemli kılan şey nedir?

Meister'ın ilk kitabının çok bilinen bir kısmında "Çift kayıt usulü muhasebe defteri tutmak bir işadamına öyle avantajlar kazandırır ki!" denir:

> Bu insan aklının en güzel icatlarından biridir ve işini ciddiye alan her idareci bunu kendi işlerinde kullanmalıdır. ...Düzen ve netlik daima tasarruf etme ve kazanma arzusunu artırır. lyi hesap tutmayan, elindekini iyi saymayan bir adam kendini bir sis bulutunun ortasında bulur. Oysa ki iyi bir yönetici için başarısızlık can sıkıcı bir sürpriz olsa da onu korkutmaz; bunu başka yerden elde ettiği kazançlarıyla dengeleyebilir.[29]

En güzel icatlardan biri... Bunun ekonomik nedenleri olduğu ortada ama belki daha da önemli olan ahlâki nedenleri vardır: Çift kayıt usulü muhasebe defteri tutmanın getirdiği kesinlik, kişiyi olgularla yüzleşmeye zorlar: Bu, can sı-

29 Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, Princeton, NJ, 1995 (1796), s. 18.

kıcı olguların da –bilhassa– dahil olduğu bütün olgulardır.[30] Sonuç, pek çok kişinin bilimin ahlâki dersi olarak gördüğü şeydir: Charles Taylor, "Daha olgun, daha cesaretli, yalın gerçeklikle yüzleşmeye daha hazır" olmaktan bahseder;[31] Lorraine Daston ise "Kurguyu ezen ve aldatıcı yanılsamaları inatla yok eden bu erkekçe feragatin" olgunluğu diye ekler.[32] Gerçeklik ilkesi.

Davidoff ve Hall, hayatın her alanında piyasaya bağımlılığın giderek artmasıyla birlikte orta sınıfların kendi gelirlerini kontrol altında tutmayı öğrenmesi gerekti, diye yazar. Matbaa endüstrisinin sağladığı ve nihayetinde bu defterleri tutanların kendi varoluşlarına damga vuran "hesap defterlerinin" yardımına başvurdular: Tıpkı 1818 ve 1844 yılları arasında evinin hesaplarını tutmanın yanında bir de "aile yaşamının ve sosyal yaşamın kârları ve kayıpları" – "çocukların hastalığı ve aşıları, ...alınan ve verilen hediyeler, gönderilen mektuplar, evde geçirilen akşamlar, ...aranan kişiler

---

30 19. yüzyıl burjuvazisinin aynadan yansıması olan Emma Bovary'nin asla öğrenmeyeceği bir şeydir bu: Romanın sonundaki felaketi yaşamadan biraz evvel, "zaman zaman... bazı hesaplar yapmayı deneyecekti; fakat ne kadar aşırı şeyler keşfettiğine kendi de inanamayacaktı. Yeniden başlayacak, kendini hemen yeni bir karmaşanın içinde bulacak, pes edecek ve bunu düşünmeyi bırakacaktı" (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Harmondsworth 2003 [1857], s. 234) [*Madam Bovary*, çev. Sâmih Tiryakioğlu, İletişim Yay., 2013]. Emma Bovary'e kızmadan evvel, 19. yüzyılın finansal efsanesi haline gelmeden hemen önce Rothschild kardeşlerin de hesaplarındaki karışıklıklara ilişkin kendi aralarında telaşlı yazışmalar yaptıklarını –"Tanrı aşkına, böyle önemli işlemlerin dikkatle yapılması gerekir!"– ve milyoner miyiz yoksa iflasın eşiğinde miyiz diye kendi kendilerine sorduklarını hatırlamak gerekir. Mayer Amschel melankolik bir şekilde "ayyaşlar gibi yaşıyoruz" diyerek buna nokta koymuştu. Bkz. Niall Ferguson, *The House of Rothschild: Money's Prophets 1798-1848*, Harmondsworth, 1999, s. 102-103.

31 Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, MA, 2007, s. 365.

32 Lorraine Daston, "The Moral Economy of Science", *Osiris*, 1995, s. 21. Daston'un "feragat" dediği durum, çift kayıt usulü muhasebe defterinin tarihsel gelişimini de anlatır: Başlangıçta bir günlük yazısına çok benzeyen bir kayıt defteriydi ve değiş tokuşu gerçekleştiren bireyler defterde hâlâ kanlı canlı bir şekilde var olurlardı. Daha sonra giderek bu somutluğun bütün işaretleri silindi ve nihayetinde her şey bir dizi soyut niceliğe indirgendi.

defteri..." tutan Mary Young'ın yaptığı gibi.[33]

Ciddiyetin üçüncü yüzü: Mann'ın burjuva varoluşunun köşe taşı dediği *ciddi yaşam tarzı* [*ernste Lebensführung*]. Ahlâki ağırbaşlılığın ve bir uzmanın mesleğine yoğunlaşmasının da ötesine geçen ciddiyet, burada bir bütün olarak hayata doğru genişleyen, bir tür yüceltilmiş ticari dürüstlük olarak kendini gösterir: Güvenirlik, yöntem, hassasiyet, "düzen ve netlik", *gerçekçilik*. Gerçeklik ilkesidir bu: Gerçekle mutabık kalmak daima bir zorunluluk olduğu için bir "ilkeye" ve değere dönüşür. Kişinin anlık ihtiyaçlarını dizginlemesi sadece baskı değil, bir *kültürdür*. *Robinson Crusoe*'dan alınan aşağıdaki parça arzuların (kalın), zorlukların (altı çizili) ve çözümlerin (italik) birbirini nasıl izlediğini göstermek bakımından açıklayıcı olacaktır:

> İlk kez dışarı çıktığımda adada **keçilerin olduğunu** görerek çok **sevindim** ama daha sonra keçilerin ne kadar ürkek, kurnaz ve tez ayaklı olduğunu, onlara yaklaşmanın dünyanın en zor işi olduğunu görünce sevincim yarıda kaldı. *Fakat bu, cesaretimi kırmadı.* Er ya da geç bir tanesini vurabileceğimden kuşkum yoktu ve gerçekten de öyle oldu. *Toplu dolaştıkları yerleri öğrendikten sonra, bir süre pusup onları bekledim: Kayaların üzerinde oldukları zaman dere içinden geldiğimi görünce* büyük bir korkuya kapılarak kaçtıklarını gözledim. *Fakat dere içinde otlarken ben kayaların üzerinde olursam hiç aldırmıyorlardı. Bundan, gözlerinin yaradılışından dolayı hep aşağıdaki şeyleri görebildikleri, yukarılardaki nesneleri kolay kolay seçemedikleri sonucuna vardım...* Bunların içinde ilk vurduğum, yanında ufak bir yavrusu olan, bu yüzden de acısı yüreğime işleyen bir dişi keçi oldu ama anası yere düşünce zavallı yavru hiç kımıldamadan orada

33 Leonore Davidoff ve Catherine Hall, *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*, Londra, 1987, s. 384.

kalakaldı, ben anasını almaya gittiğimde bile kaçmadı ama anasını omuzlayıp götürdüğüm zaman o da arkamdan ta evime dek geldi. Bunun üzerine avımı yere bıraktım, yavruyu kollarıma alarak **eğitip evcilleştiririm umuduyla** içeriye aldım ama hiçbir şey yemeye yanaşmadı, *bu yüzden onu öldürüp yemek zorunda kaldım.*[34]

Bir düzine satırda yedi tane "ama" veya "fakat". 1858 yılında yayımlanan *Revue des deux mondes*'in "İngiliz ve Amerikan yaşantısında ciddi ve romanesk olan" başlıklı bölümünde, "İrade; inatçı, eğilip bükülmeyen, boyun eğmeyen irade en üstün İngiliz vasfıdır," diye yazar. Çelişen cümleciklerle –ki hiçbiri Robinson'u amacına ulaşmaktan alıkoymamıştır– dolu söz konusu alıntı bunu kanıtlar. Weber'in rasyonalizasyon sürecini özetlerken atıf yapmayı sevdiği Tacitus özdeyişindeki gibi, her şey *sine ira et studio* [*öfkeye ve şevke kapılmadan*] ele alınır; her sorun, kendi bileşenlerine bölünür (keçilerin görüş alanı; Robinson'un arazideki konumu) ve araçlarla amaçların sistemli bir şekilde eşgüdülenmesiyle çözülür. Analitik düzyazı, Bacon'un (yalnızca kendisine itaat edilerek ustalaşılan) doğası ile Weber'in "aşkı, nefreti ve salt kişisel, irrasyonel ve duygusal bileşenleri dışlayan" bürokrasisinin ortasında bir yerde duran faydacı kökenlerini ortaya çıkarır. Flaubert: Hayattaki yegâne amacı Weberyen bürokratın "nesnel" gayrışahsiliğine –"ne kadar mükemmelleşirse, onu insan kılan özelliklerinden o kadar sıyrılır"–[35] ulaşmak olan yazar.

Ne kadar mükemmelleşirsek, insani özelliklerimizden o kadar sıyrılıyoruz. Bu fikrin peşinden koşulmasında bir tür çileci kahramanlık vardır. Bu durum, tıpkı analitik kübizmin, dizisel müziğin ya da Bauhaus'un 20. yüzyılın başında yapacağı şeye benzer. Ancak seçkin bir avangard laboratua-

---

34 Defoe, *Robinson Crusoe*, s. 79.

35 Max Weber, *Economy and Society*, New York, 1968 (1922), cilt III, s. 975.

rında insani özelliklerinden sıyrılmış bir gayrışahsiliği hedeflemek başka bir şeydir (ki bunun da kendi seçkin Faustçu getirileri vardır); bunu edebiyatın yaptığı gibi genel bir toplumsal alın yazısı şeklinde sunmak başka. Bu durumda "kurguyu ezen" gerçeklik ilkesi acı verici bir kaybı akla getirir ve bunun telafisi de yoktur. Burjuva "gerçekçiliğinin" çelişkisi budur: Estetik başarılar ne kadar radikalleşirse ve keskinleşirse, resmettiği dünya o kadar yaşanmaz hale gelir. Acaba bu, daha geniş bir toplumsal hegemonyanın temeli olabilir?

Betimleme, muhafazakârlık, *Realpolitik*

"Nesnel" gayrışahsilik: 19. yüzyıl romanlarının analitik üslubunun iyi bir bireşimidir bu. Elbette nesnellik, temsil edenle edilen arasındaki filtrenin sihirli bir şekilde şeffaflaşması değildir. Yazarın öznelliği arka plana itilmiştir. *Öznellik azaldığı için* nesnellik artar. Daston ve Galison,*Objectivity*[36] [*Nesnellik*] isimli kitaplarında "Nesnellik, benliğin kimi yanlarının bastırılmasıdır," diye yazar; Hans Robert Jauss ise şöyle der:

> 19. yüzyılda tarih yazımının gelişim süreci... tarihçinin kendini unutturması ve böylece de tarihin kendi hikâyesini anlatabilmesi ilkesini izledi. Bu yöntemin poetikası çağdaş edebiyatın doruğu olan tarihsel romanınkinden farklı değildi. ...Thierry'i, Barante'yi ve Yirmilerin diğer tarihçilerini bu kadar etkileyen şey, tarihsel romanın anlatıcısının tamamen arka planda kalmasıydı.[37]

Arka plandaki anlatıcı. Maria Edgeworth'un 1800 yılında yazdığı ve Scott'ın 1829 tarihli *Genel Önsöz*'ünde kendi ro-

---

36 Lorraine Daston ve Peter Galison, *Objectivity*, New York, 2007, s. 36.

37 Hans Robert Jauss, "History of Art and Pragmatic History," *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, MN, 1982, s. 55.

man dizisinin modeli olarak aldığını söylediği *Castle Rackrent* [*Rackrent Kalesi*] isimli (yarı) tarihsel romanı ele alalım. *Rackrent Kalesi*'nin anlatıcısı yaşlı bir İrlandalı kâhya olan Thady Quirk'tir ve Edgeworth bu anlatıcı sayesinde geçmişle şimdi arasında, çoğunlukla İngilizlerden oluşan "buradaki" okuruyla, "oradaki" kendi İrlandalılık hikâyesi arasında bir köprü kurar. Yarı perişan, yarı ikiyüzlü ama her zaman hevesli ve canlı olan Thady romanın havasına oldukça katkı yapar ama "romanın kendi hikâyesini anlatmasına" kesinlikle izin vermeksizin gerçekleştirir bunu. Aşağıda Edgeworth'un romanından bir betimleme var ve onu *Kenilworth* (1821) isimli romandan bir başka betimleme izliyor. İkincisinde aynı merkezi nesnenin ("kötü Yahudi" ve onunla birlikte gelen tüm klişelerin) varlığı üslupsal farklılıkların konusal kökenini bertaraf eder:

> Gelini ilk kez, at arabasının kapısı açılıp da ayağını basamağa atınca gördüm. Onu görebilmek için ateşi yüzüne tutunca gözlerini kapadı ama onu iyice görebildim ve büyük bir sarsıntı geçirdim, zira bu ışıkta bir zenciden biraz halliceydi ve sanki kötürüm gibiydi...[38]

> Müneccim ufak tefek bir adamdı ve siyah yeleğini aşıp ipek kuşağına kadar sarkan uzun beyaz sakalına bakılırsa yaşı çok ilerlemişti. Saçları da yaşını belli eden bir renkteydi. Fakat kaşları, gölgedeki keskin ve delici siyah gözleri kadar koyu renkliydi ve bu özelliği yaşlı adamın çehresine yırtıcı ve tuhaf bir biçim veriyordu. Yanakları hâlâ diri ve kırmızıydı. Dediğim gibi, gözleri bir fareninkini andırıyordu: Keskin, hatta vahşice bir ifade.[39]

---

38 Maria Edgeworth, *Castle Rackrent* (1800) *Tales and Novels* içinde, New York 1967 (1893), cilt IV, s. 13.

39 Walter Scott, *Kenilworth*, Harmondsworth, 1999 (1821), s. 185.

Rackrent Kalesi'nde Thady fiziksel olarak sahneye dahil olur (İlk kez... gördüm. ...ateşi yüzüne tutunca... iyice görebildim) ve kendi duygularını durumuna yansıtır (*bir zenciden biraz hallice*... ve *büyük bir sarsıntı geçirdim*). Paragrafın amacı okura yeni bir karakter sunmaktan çok, Thady'nin öznel tepkilerini iletmektir. Ancak Scott'ta tam tersine sahne fiziksel ayrıntılar aracılığıyla büyük oranda nesnelleştirilir: Sakal, duygusal yük taşımayan sıfatlarla betimlenir; kumaşının cinsi ve rengi konusunda bilgilendirildiğimiz sıradan kıyafetler aracılığıyla sakalın uzunluğunu anlarız. Şöyle böyle birkaç duygu kıvılcımı parlar (yırtıcı bir biçim... gözleri bir fareninkini andırıyordu) ama *Kenilworth*'te belirleyici olan – her ne kadar Scott'un müneccimi Edgeworth'un gelininden çok daha sinsi olsa da– karakterin duygusal bir değerlendirmesi değil, analitik bir biçimde sunulmasıdır. Diğer bir deyişle, belirleyici olan yoğunluk değil, kesinliktir. Dolayısıyla Jauss haklıdır, Scott'ta tarihçi kendini unutturur ve tarih (görünüşte) kendi hikâyesini anlatır. Ancak "hikâye" demek de tam doğru değildir. Çünkü bu analitik-gayrışahsi üslup bütün anlatıya yayılmamıştır, daha ziyade Scott'ın *betimlemelerine* özgüdür. Bu da başka bir soruyu akla getirir: Betimlemeler 19. yüzyılın okuru için niçin bu kadar ilgi çekicidir? Dolgular zaten romanın ritmini yavaşlatırken *bir başka* yavaşlama sahiden gerekli miydi?

Bunun yanıtı Scott'tan ziyade Balzac'ta bulunabilir. "Madame Vauquer'de," diye yazar Auerbach, "bedenle giysi ve fiziksel özelliklerle ahlâki değerler arasında bir ayrım yoktur." Daha genel konuşacak olursak, Balzac

> anlattığı insanları yalnızca kesin olarak belirlenmiş tarihsel ve toplumsal bir dekora yerleştirmekle kalmaz, bu bağlantıyı bir gereklilik olarak tasavvur eder. Ona göre her çağ, zamanla ahlâki ve fiziksel bir ortama dönüşerek, insanların

manzaralarına, meskenlerine, mobilyalarına, araçlarına, kıyafetlerine, vücut yapılarına, karakterlerine, ortamlarına, fikirlerine nüfuz eder...[40]

Kişiler ve şeyler arasındaki bağlantının "gerekli bir şey" olarak algılanması: Balzac'ın tasvirlerinin mantığı kendi zamanının en güçlü siyasal ideolojisi olan muhafazakârlığın mantığıyla aynıdır. Mannheim, Adam Müller "şeyleri insan uzuvlarının bir uzantısı olarak görür" derken, Auerbach'ın *Goriot Baba* üzerine yazdıklarını hatırlatır: "Kişi ve şeyin kaynaşması" sahibiyle mülkü arasındaki "kesin, hayati, karşılıklı bir ilişki" gibidir.[41] Bu "kaynaşma", muhafazakârlığın bir diğer köşe taşına göre biçimini alır: Şimdinin geçmişe radikal bir biçimde tabi kılınması. "Muhafazakâr [şimdiyi] *geçmişin eriştiği en son aşama* olarak görür,"[42] diye yazar Mannheim ve Auerbach da neredeyse aynı sözcükleri kullanacaktır: "Balzac şimdiyi... *tarihin sonucu olan* bir şey olarak görür. ...İnsanlar ve ortamlar ne kadar çağdaş [*contemporary*] olursa olsun, her zaman *tarihsel olaylardan ve güçlerden kaynaklanan* fenomenler olarak temsil edilirler."[43] Hem siyaset felsefesinde hem de edebi temsillerde şimdi, geçmişin bir tortusu haline gelirken, geçmiş yok olmak yerine görünür, katı –ya da muhafazakâr düşüncenin ve "gerçekçilik" belagatinin bir başka anahtar sözcüğünü alıntılayacak olursak– *somut* bir şeye dönüşür.

40 Auerbach, *Mimesis*, s. 471, 473.

41 Karl Mannheim, *Conservatism: A Contribution to the Sociology of Knowledge*, New York, 1986 (1925), s. 89-90.

42 Mannheim, *Conservatism*, s. 97.

43 Auerbach, *Mimesis*, s. 480. "Tarihin sonucu olan" karakterin bir örneği *Kayıp Hayaller*'deki [*Lost Illusions*] şu portredir: "Jérôme-Nicolas Séchard, otuz yıldır bugün hâlâ *belirli bölgelerdeki* kasaba çığırtkanlarının başında *görülebilecek* ünlü üç köşeli kasaba şapkasını giymişti. Yeleği ve pantolonu, rengi yeşile çalan kadifedendi. Son olarak *eski* kahverengi bir redingotu, desenli pamuk çorapları ve gümüş tokaları olan ayakkabıları vardı. *Sayesinde burjuvazinin arkasında duran işçinin hâlâ seçilebildiği bu* kıyafet, onun yaşam tarzını öyle iyi ifade ediyordu ki, sanki dünyaya üstünde bu giysilerle gelmiş gibi duruyordu" (s. 7; vurgu eklendi).

19. yüzyılın betimlemeleri analitik, gayrışahsi, hatta Scott'ın da bir zamanlar dediği gibi "tarafsız" hale geldi. Ancak muhafazakârlıkla sağlanan bu koşutluk, betimlemenin –şu ya da bu tekil betimleme gerçekten nispeten tarafsız olsa da– *bir biçim olarak* o kadar da tarafsız olmadığını ima eder: Şimdiyi geçmişin içine hiçbir seçeneğin tasavvur edilemeyeceği bir derinlikle nakşeder. Yeni bir sözcük bu fikre can vermiştir: *Realpolitik*. Kavramı 1848 devriminin yenilgiye uğramasından birkaç yıl sonra (aşağı yukarı sanatsal gerçekçiliğin Fransa'da ortaya çıkmaya başladığı zaman) ortaya atan Ludwig August von Rochau'ya göre "belirsiz bir gelecekte değil, halihazırda var olanla yüzyüze yapılan" politikadır reelpolitik. İmzasız bir yazıda bir liberal gözlemci "Realismus der Stabilität" diye keskin bir biçimde ekler: İstikrarın ve emrivaki [*fait accompli*] gerçekçiliği.[44] Bu tümüyle Balzac'a özgü değildir tabii, *Komünist Manifesto*'nun "burjuva çağının sonu gelmez belirsizliği ve hareketliliğine"[45] ilişkin paragraflarını hatırlatan zaptedilemez bir anlatısal akış da vardır. Fakat Marx'ın Balzac'ının yanında bir de Auerbach'ın Balzac'ı vardır ve kapitalist çalkantıyla muhafazakâr devamlılığın bu tuhaf karışımı, 19. yüzyıl romanlarındaki (ve aslında bir bütün olarak edebiyatındaki) önemli bir şeye dikkat çeker: Bu romanlar, temelde *farklı ideolojik sistemler arasında uzlaşı yaratmak* gayretindedir.[46] Bizim ele aldığımız örnekte uzlaşı, 19. yüzyıl Avrupa'sının iki büyük ideolojisini edebi metnin farklı yerlerine "iliştirmekle" sağlanır: Romanın olay örgüsü, kapitalist rasyonalizasyon tarafından sürekli bir tempoyla

44 Rochau ve *Grundsätze der Realpolitik* için, bkz. ed. Otto Brunner, Werner Conze ve Reinhart Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe*, Stuttgart 1982, cilt IV, s. 359 ve sonrası. Diğer alıntı (ki imzasızdır) ed. Gerhard Plumpe, *Theorie des bürgerlichen Realismus*, Stuttgart, 1985, s. 45 içinde bulunabilir.

45 *İnsanlık Komedyası*'nın bu yönünü, *The Way of the World: Bildungsroman in European Literature*, Londra 1987'de uzun uzadıya tartışmıştım.

46 Bir uzlaşı oluşumu olarak edebiyat konusunda klasik çalışma: Francesco Orlando, *Toward a Freudian Theory of Literature*, Baltimore, 1978 (1973).

sağlanan dolgularla yeniden düzenlenirken, siyasal muhafazakârlık okurların (ve eleştirmenlerin) hikâyede giderek daha çok "anlam" aradığı bir ortamda kendi betimsel duraklarını dayatır.

Burjuva varoluşu ve muhafazakâr inançlar: Goethe'den Austen'a, Scott'tan Balzac'a, Flaubert'ten Mann'a (Thackeray'a, Goncourtlara, Fontane'a, James'e) gerçekçi romanın temeli budur. Bu küçük ve mucizevi dengeye son dokunuşlar, serbest bir dolaylı üslup tarafından yapılmıştır.

Düzyazı IV: "Nesnelin öznele aktarılması"

Zeitschrift für romanische Philologie [*Latin Filolojisi Dergisi*] (1887). Adolf Tobler, Fransızca dilbilgisi üzerine yazdığı uzunca makalede soru cümlelerindeki *hikâye bileşik zaman* kipinin varlığının "dolaylı ve dolaysız söylemin özgün bir karışımı" olduğunu söyler: "Fiil çekimleri ve zamirler dolaylı söylemden, cümlenin tonu ve düzeni dolaysız söylemden alınır."[47] Bu karışımın bir adı yoktu ama önsezi gerçekleşmişti: Serbest dolaylı üslup iki söylem biçiminin karşılaşma zeminini oluşturmuştu. İşte bunu sistematik olarak kullanan ilk romanların birinden bir alıntı:

> Saçları bukle yapılmış ve hizmetçi gitmişti, Emma oturdu, düşünecek ve perişan olacaktı. – Acınacak bir durumdu sahiden! – Ne zamandır dilediği tüm şeyler böylesine berbat olsun! – İstenmeyen tüm şeyler böyle üst üste gelsin! Harriet böyle bir darbe yesin! – En kötüsü de buydu.[48]

Emma oturdu, düşünecek ve *perişan olacaktı. Acınacak bir durum*du *sahiden*! Cümlenin tonu ve düzeni Emma'nın

47 Adolf Tobler, "Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1887, s. 437.

48 Jane Austen, *Emma*, Harmondsworth, 1996 (1815), s. 112.

doğrudan söylemini çağrıştırıyor. Emma *oturdu*, düşünecek ve perişan olacaktı. Acınacak bir durum-*du* sahiden! Zaman bildiren ekler ise dolaylı söyleme aittir. Tuhaftır, okur aynı anda Emma'ya kendini hem daha yakın hisseder (çünkü anlatıcının sesi aradan çekilmiştir) hem de daha uzak. Çünkü anlatının kullandığı kipler Emma'yı nesneleştirir, böylece bir şekilde onu da kendisine yabancılaştırır. Aşağıda bir başka örnek var, *Aşk ve Gurur*'daki Darcy ve Elizabeth'in evlenme olasılığının artık hiç kalmamış gibi göründüğü o andan:

> Onun hem yaradılışı hem de yetenekleri itibariyle kendine en uygun erkek olduğunu artık anlamaya başlamıştı. Anlayışı ve mizacı, kendininkine hiç benzemese de bütün arzularına karşılık verebilirdi. İkisinin de iyiliğine olabilecek bir birliktelikti bu; Elizabeth'in rahatlığı ve canlılığı Darcy'nin zihnini yumuşatabilir ve tavırlarına çekidüzen verebilirdi. Elizabeth de Darcy'nin yargı gücü, bilgisi ve dünyaya ilişkin tecrübesinden çok önemli faydalar sağlayabilirdi.

Roy Pascal'ın, Bally'nin serbest dolaylı üslup üzerine olan ünlü makalesini açıklarken kullandığı sözcüklerle bunu yorumlayabiliriz: "Bally'e göre, basit dolaylı üslup aktarılan konuşmacıya özgü kişisel ifadeleri yok etme eğilimindeyken, serbest dolaylı üslup onun bazı öğelerini –cümle biçimlerini, soruları, ünlemleri, tonlamaları, kişisel kelime dağarcığını ve karakterin öznel bakış açısını– korumaya devam eder."[49] Öznel bakış açısını yok etmek yerine korumak: Pascal burada dil üzerine bir bahis açıyor ama kullandığı sözcükler, bireysel erkin "korunduğu" ve kendini dışa vurmasına sadece toplumsal ilişkileri tehdit etmediğinde

49 Roy Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, Manchester, 1977, s. 9-10.

izin verildiği modern sosyalleşme sürecini açıklamak için de kullanılabilir. Serbest dolaylı üslubun iki büyük öncüsünün –Goethe ve Austen– aynı zamanda *Bildungsromane*'nin büyük yazarları olmalarının bir anlamı vardır: Bu yeni dilsel araç, yazarların başkahramanlarını kişilerüstü bir dilin öğeleriyle "normalleştirmesi" ve onlara belirli bir duygusal özgürlük kazandırması için biçilmiş kaftandı. "Anlayışı ve mizacı, kendininkine hiç benzemese de bütün arzularına karşılık verebilirdi." Burada konuşan kim? Elizabeth mi? Austen mı?[50] Belki ikisi de değil, ikisinin arasında duran ve neredeyse tarafsız diyebileceğimiz *üçüncü bir ses*: Yapılan toplumsal sözleşmenin biraz soyut ve bütünüyle sosyalleşmiş sesi.[51]

İkisinin arasında duran ve neredeyse tarafsız bir ses. Neredeyse. Çünkü bu paragrafın meselesi, Elizabeth'in kendi yaşamını –"artık *anlamaya başlamıştı*"– anlatıcının gözleriyle görüyor olmasıdır. Sanki üçüncü bir kişiymiş gibi, kendine dışarıdan bakar (üçüncü bir kişi: Burada dilbilgisi mesajın kendisidir aslında) ve Austen'a hak verir. Serbest dolaylı üs-

50 D. A. Miller, "Serbest dolaylı üslupta, iki kavram (karakter ve anlatı) birbirlerini ayıran çizgiye (virgüle, disipline) neredeyse yapışık bir şekilde dururlar. Anlatı bir karakterin ruhsal ve dilbilimsel gerçekliğine o kadar sokulur ki, üzerine çökmesine ramak kalır. Karakter de anlatının öyle çok işini kendi üzerine alır ki, neredeyse onun bütün yetkesini eline geçirecek gibidir." (*Jane Austen, or The Secret of Style*, Princeton, 2003, s. 59).

51 Lubomír Dolezel, "Modern kurgunun gelişimiyle birlikte, [Anlatıcının Söylemi ve Karakterin Söylemi] arasındaki ilişki çarpıcı bir dönüşümden geçirmiştir," diye yazar. "Yapısal olarak bakıldığında, bu dönüşüm bir 'tarafsızlaşma' süreci olarak tanımlanabilir." (*Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto 1973, s. 18-19). "Serbest dolaylı üslupta anlatıcının ve karakterin sesi arasındaki ilişkide," diye ekler Anne Waldron Neumann, "'tarafsız' kavramı, 'anlayışlı' kavramından daha doğrudur." Zira "anlatılmak istenen anlatıcının onaylar tavrı değil, bu iki sesin çakışmadığıdır." ("Characterization and Comment in *Pride and Prejudice*: Free Indirect Discourse and 'Double-Voiced' Verbs of Speaking, Thinking, and Feeling", *Style*, Sonbahar 1986, s. 390.) Serbest dolaylı üslubun "karakter ve anlatı arasındaki bir *üçüncü ifade*" olduğunu söyleyen ve Austen'in üslubunun "'tarafsız' vurgularını" ele alan bir çalışma için bkz. Miller, *Jane Austen*, s. 59-60, 100.

lup müsamahalı bir tekniktir ama bireyselliğin değil, sosyalleşmenin tekniğidir (en azından 1800'lerde böyleydi).[52] Elizabeth'in öznelliği, dünyanın "nesnel" (yani toplumsal olarak kabul görmüş) zekâsının önünde saygıyla eğilir: Bally'nin bir yüzyıl önce unutulmaz bir şekilde dediği gibi bu, "nesnelin öznele gerçekçi bir şekilde aktarılması"dır.[53]

Serbest dolaylı üslubun başlangıcına bir göz attık. Şimdi, tamamen olgun bir örneği: Emma Bovary ilk aldatışının ardından aynanın önünde:

> Fakat aynaya baktığında, yüzü onu tedirgin etti. Gözleri hiç böyle iri, böyle siyah, böyle derin olmamıştı. Başkalaşmış, muğlak bir şey her yanı kaplamıştı.
>
> Kendi kendine "Bir aşığım var, bir aşığım var!" deyip duruyordu. Sanki ikinci bir buluğa girmiş gibi hissederek bu düşüncenin tadını çıkarıyordu. Aşkın sevinçlerini, artık ümidini kesmeye başladığı o mutluluk hummasını nihayet o da tadacaktı. Her şeyin tutku, coşkunluk, hezeyan olduğu fevkalade bir âleme giriyordu; mavi bir enginlik her yanını sarmıştı. Duygunun zirveleri, zihninde kıvılcımlanıyor ve günlük hayat bu yüceliklerin aralığından, uzakta, aşağılarda, karanlıklar içinden görünüyordu.[54]

Savcı Ernest Pinard, Şubat 1857 tarihinde Rouen mahkemesine ithafen en uzlaşılmaz sözlerini –"insanın düşüşünden* çok daha tehlikeli, çok daha ahlâksızcadır"– bu pa-

---

52 20. yüzyıldaysa durum değişir; *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Londra, 2005, s. 81-91'deki taslağıma bakınız. [*Edebi Teoriye Soyut Modeller*: Grafikler, Haritalar, Ağaçlar çev. E. Kılıç - N. İleri - E. Düzel, Agora Kitaplığı, 2006.]

53 "Le style indirecte libre en français moderne", *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 1912, s. 603.

54 Flaubert, *Madame Bovary*, s. 150-151.

(*) İnsanın düşüşü: Hıristiyan mitolojisinde Adem ve Havva'nın tanrı tarafından yasaklanmasına rağmen bilgi ağacının meyvesini yemeleri sonucunda cennetten kovulmaları.

ragraf için saklamıştı.[55] Bunu anlamak zor değildir. Çünkü söz konusu cümleler "temsil edilen karakterleri daima ve açıktan ahlâki olarak yargılamak biçimindeki kadim roman sözleşmesi"[56] ile doğrudan bir çelişki içindedir. Bu romanda, diye devam eder Pinard

> "bu kadını lanetleyebilecek" kimse var mıdır? Hayır, kimse yoktur. İşte sonuç. Kadını lanetleyebilecek tek bir karakter bile yoktur kitapta. Aldatmayı kınayan erdemli bir karakter, hatta soyut bir prensip –tek bir tane– bile bulabilirseniz, ben yanılıyorum demektir.

Yanılıyor mu? Hayır, yüzyıllık eleştiri geleneği kendisinin haklılığını kanıtladı: *Madame Bovary*, Avrupa edebiyatını kendi didaktik işlevlerinden koparan, bilge anlatıcının yerine yüksek dozda serbest dolaylı üslubu getiren yavaş sürecin mantıksal bir sonucudur.[57] Serbest dolaylı üslubun tarihsel süreç içerisinde izlediği yol net olmakla birlikte, anlamı net değildir ve buna ilişkin yorumlar birbiriyle uyuşmayan iki konum etrafında toplanmıştır. Jauss'a (ve bu görüşü paylaşan birçok kişiye) göre serbest dolaylı üslup, romanı hâkim kültürün karşısına yerleştirir. Çünkü okurlarını "yabancılaştıran bir hüküm belirsizliğine" iter, "kararı önceden verilmiş bir kamu ahlâkı meselesini [aldatmanın değerlendirilmesi] tekrar tartışmaya açılan bir soru-

---

55 "Dolayısıyla, bu ilk suçtan, bu ilk düşüşten sonra, aldatmayı över, bu konu hakkında şarkılar söylemeye, şiirler okumaya, hazlarından söz etmeye başlar. Bu beyler, benim için insanın düşüşünden çok daha tehlikeli, çok daha ahlâksızcadır!" (Gustave Flaubert, *Oeuvres*, ed. A. Thibaudet ve Dumesnil, Paris 1951, cilt I, s. 623).

56 Hans Robert Jauss, "Literary History as Challange to Literary Theory" (1967), *Toward an Aesthetic of Reception*, s. 43, 632.

57 Auerbach, *Mimesis*'te "Stendhal ve Balzac'ta sık sık, hatta neredeyse kesintisiz olarak yazarın karakterleri hakkında ne düşündüğünü duyarız. Böyle şeyler Flaubert'in eserlerinde neredeyse hiç yoktur. Karakterlerine ve olaylarına ilişkin görüşleri dillendirmez. ...Yazarın konuştuğunu duyarız ama görüş bildirmez ve yorum yapmaz," der (s. 486).

na dönüştürür."[58] Bu bakış açısına göre, Pinard genel muhakemenin çıkarları konusunda haklıydı: Flaubert kurulu düzene yönelik bir tehditti. Neyse ki Pinard kaybetti, Flaubert kazandı.

Diğer durum ise manzarayı tersyüz eder. Belirsizlik yaratmak bir yana, serbest dolaylı üslup bir tür biçimsel panoptikondur. Anlatıcının "üst-sesi" "konuşmasına izin verdiği diğer tüm sesleri sınırlandırarak, etkisiz hale getirerek, onaylayarak, kapsayarak"[59] kendi yetkesini yaratır. Bu ikinci bakış açısında, Pinard ve Flaubert sırasıyla baskının ve eleştirinin temsilcileri değil, toplumsal denetimin duygusuz ve artık geçersizleşmiş biçimiyle daha esnek ve etkili bir biçiminin temsilcisidirler. Evet, dava onları karşı karşıya getirmiştir ama derinlerde kabul etmek isteyeceklerinden çok daha fazla benzerler birbirlerine; nihayetinde *aynı şeyin iki çeşitlemesidirler*.

Ben bu ikinci duruma daha yakınım. Ancak bir farkla: Mösyö Pinard'ı çileden çıkartan şu *Madame Bovary*'deki cümleler... nereden geliyor? Bunlar anlatıcının, Emma'nın ağzından söylediği sözler mi? Hayır, bu sözler Emma'nın genç bir kızken okuduğu ve asla unutamadığı duygusal romanlardan gelir (paragraf şöyle devam ediyor: "Sonra aklına okuduğu romanlardaki kadın kahramanlar geldi..."). Bunlar beylik sözler, ortak mitlerdir: Emma'nın içindeki *toplumsal olanın* işaretleri. *Aşk ve Gurur*'da sık sık duyduğumuz ses, belki de imzalanan toplumsal sözleşmenin "üçüncü sesidir", diye yazmıştım; Flaubert'den bahsederken bu "belki"yi atabiliriz. Çünkü süreç tamamlanmıştır: Karakter ve anlatı-

---

58 Jauss, "Literary History as Challange to Literary Theory", s. 44. (*Madame Bovary on Trial*, Ithaca, NY, 1982, s. 18'de Flaubert'in "ideolojik suçu" üzerine coşkuyla kalem oynatan) Dominick La Capra ve ondan daha ölçülü davranan Dorrit Cohn (*The Distinction of Fiction*, Baltimore, 1999, s. 170 ve sonrası) Jauss'un tezini tekrarlar.

59 D. A. Miller, *The Novel and the Police*, Berkeley, CA, 1988, s. 25.

cı ayırımı ortadan kalkmış, ikisi de burjuva *doxa*'sının bileşik söylemi tarafından yutulmuştur. Duygusal ton, kullanılan kelimeler, cümlenin şekli –serbest dolaylı üslupta özneli nesnelden ayrıştırmak için yöneldiğimiz bütün unsurlar– *idee reçue*'nün* "'nesnel' gayrışahsiliğinde" birbirine karışmıştır.

Durum böyleyse, metnin "üst sesi" konusunda endişelenmek gereksiz hale gelir: Emma'nın ruhunun denetimi anlatıcının değil, –"sınırlandırarak, etkisiz hale getirerek, onaylayarak, kapsayarak"– *doxa*'nın eline geçmiştir. Tamamen bağdaşık bir toplumda –ki Flaubert için burjuva Fransa böyleydi– serbest dolaylı üslup edebi tekniklerin gücünü değil, *acizliğini* gösterir: Serbest dolaylı üslubun "'nesnel' ciddiyeti" kendini felç eder, muhalefet tahayyül edilemez olur; entropik sürüklenme başladığında ve anlatıcının sesi karakterlerin sesiyle (ve böylece burjuva doxa'sıyla) bütünleştiğinde, geri dönüş ihtimali biter. Toplumsallaşma gereğinden fazla başarılı olmuştur. Toplumsal evrendeki birçok sesten geriye, yalnızca "ortalama bir entelektüel düzey"in sesi kalır ve "burjuvanın bireysel zekâsı bunun etrafında dolaşıp durur."[60] *Bourvard ve Pécuchet*'nin kabusudur bu: Aptallık hakkında bir roman, aptalca yazılmış bir romandan nasıl ayrılacaktır artık, bilinmez.

Avrupa romanının ciddi yüzyılına tam olarak denk düşen acı bir sonsözdür bu: Burjuva düzyazısına, yorulmak bilmez bir çalışmayla eşi görülmedik bir estetik nesnellik ve tutarlılık düzeyi kazandıran üslup, artık nesnesi hakkında ne düşüneceğini bilmediğini keşfeder. Varoluş amacı olmayan mükemmel eserler: Tıpkı *Protestan Ahlâkı*'ndaki el-

(*) Idee reçue: Kabul edilmiş fikir. Flaubert'in üzerinde çok düşünmeden doğru kabul edilen, genelgeçer, kulaktan dolma fikirler ve inançlar anlamında kullandığı söz öbeği. İfade yazarın *Kabul Edilmiş Fikirler Sözlüğü* isimli eserine başlık olmuştur – ç.n.

60 René Descharmes, *Autour de 'Bouvard et Pécuchet'*, Paris, 1921, s. 65.

le tutulur ve ilginç tek sonucun "İşini iyi yapmış olmanın irrasyonel duygusu"[61] olması gibi. Böylece kapitalist Avrupa'nın merkezinden daha sıcak, daha basit ve "fazlasıyla insani" bir üslup, burjuva ciddiyetine yönelik meydan okumasını başlatır.

61 Weber, *Protestant Ethic*, s. 70-71.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sis

Çıplak, utanmaz ve dolaysız

Komünist Manifesto'nun ünlü methiyesi, modern burjuvazi "Mısır piramitlerini, Roma'nın su kemerlerini ve Gotik katedralleri katbekat aşan harikalar yarattı... Seferler düzenledi... halkı bir araya getirdi, üretim araçlarını merkezileştirdi... insanların üzerindeki ölü toprağını attı," der.[1] Piramitler, su kemerleri, katedraller, düzenledi, bir araya getirdi, merkezileştirdi... Açıktır ki Marx ve Engels için burjuvazinin "devrimci rolü" bu sınıfın yapıp ettiklerindedir. Fakat bu övgünün bir de soyut nedeni vardır:

> Burjuvazi, üstünlüğü ele geçirdiği her yerde tüm feodal, ataerkil, pastoral ilişkilere son verdi. İnsanları "doğal efendilerine" bağlayan alacalı feodal bağları acımasızca koparıp attı ve insan ile insan arasında çıplak bir bencillik ve katı bir "nakit ödeme" durumu dışında hiçbir rabıta bırakmadı.

---

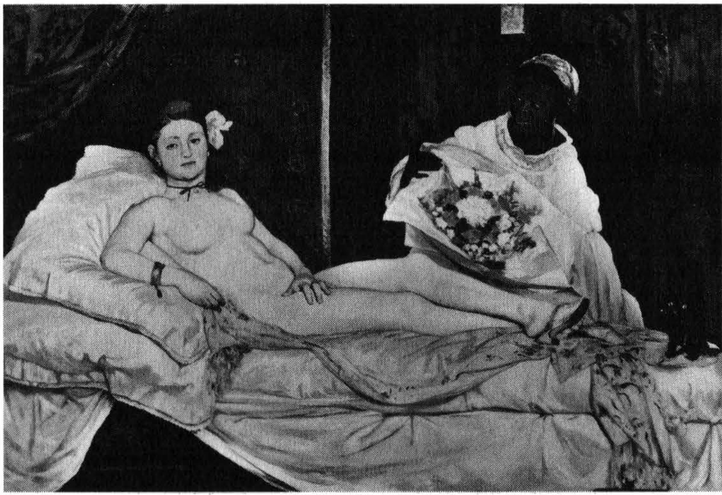
1 Karl Marx ve Friedrich Engels, *Manifesto of the Communist Party*, ed., Robert C. Tucker, *The Marx-Engels Reader*, New York, 1978, s. 338-339.

Dinsel coşkunluğun en kutsal kendinden geçişlerini, şövalyece heyecanları ve dar kafalı duygusallıkları bencil hesapçılığın buz gibi sularında boğdu. ...Dinsel ve siyasal göz boyamalarla gizlenen sömürünün yerine çıplak, utanmaz, dolaysız ve vahşi sömürüyü geçirdi.

Bugüne dek çok değer verilen ve saygılı bir sakınma duygusuyla bakılan ne kadar uğraş varsa, burjuvazi hepsinin üstündeki kutsallık örtüsünü çekip attı. ...Aile ilişkilerinin yürek titreten duygu dolu peçesini yırttı ve onu salt para ilişkisine indirgedi. ...Tüm yerleşik ve donuk ilişkiler; peşlerinde sürükledikleri eski, muhterem önyargılar ve görüşler kervanıyla birlikte süpürülüp atıldı, yeni oluşanlarsa daha kemikleşemeden eskiyor. Katı olan her şey buharlaşıyor, kutsal olan ne varsa kutsallığını yitiriyor ve bunun sonucunda insanlar hayat şartlarına, karşılıklı ilişkilerine ayılmış gözlerle bakmak zorunda kalıyor.[2]

Bu ateşli paragraflarda üç farklı anlamsal alan iç içe geçmiştir. Birincisi burjuvazinin sahneye çıkışından önce, toplumsal ilişkilerin doğasının üzerinin çeşitli düzenbazlıklarla örtüldüğü dönemle ilgilidir: "Pastoralliklerin", "peçelerin", "kendinden geçişlerin", "heyecanların", "kutsallıkların", "coşkunlukların", "duygusallıkların" ve "önyargıların" dünyasıdır bu. Ne var ki, bir kere iktidarı ele geçirince –ikinci paragraf– yeni egemen sınıf bütün bu gölgeleri acımadan dağıtmıştır: "Pastoral ilişkilere son verdi", "yırttı", "boğdu", "indirgedi", "süpürülüp atıldı" ve "kutsallığını" yitirdi. Burjuva çağına has yeni *episteme* –nihayet– buradan doğdu: "Çıplak bir bencillik", "soğuk hesap", "ayılmış gözler", "kişinin gerçek koşullarıyla yüzleşmesi", "çıplak, utanmaz ve dolaysız sömürü". Burjuva, egemenliğini bir yığın simgesel düzenbazlığın ardına gizlemek yerine, bütün top-

2 Marx ve Engels, *Manifesto of the Communist Party*, s. 337-338.

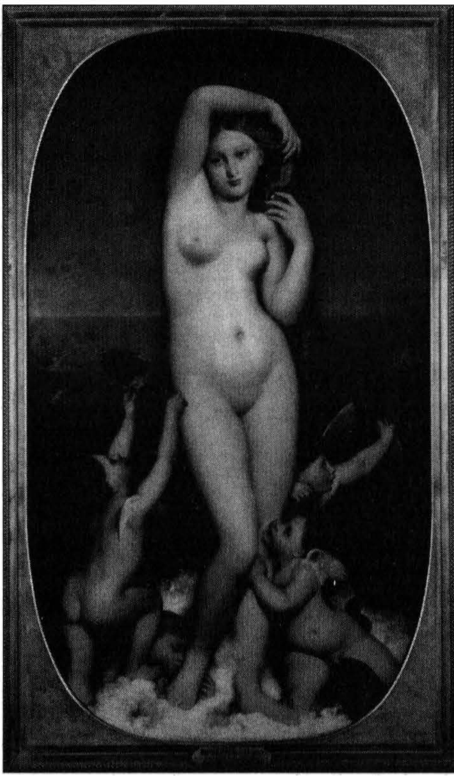


Resim 8. Édouard Manet, Olympia, *1863, kanvas üzerine yağlıboya. Bridgeman Art Library'nin izniyle.*

lumu kendisi hakkındaki gerçekle yüzleşmeye zorlar. İnsanlık tarihinin ilk *gerçekçi* sınıfıdır.

Çıplak bencillik. Resim 8'de gördüğünüz, burjuva yüzyılının başyapıtı *Olympia*, "izleyicisine öyle etkileyici bakar ki... onu hâlâ müzakereye açık tekliflerden, yerlerden, ödemelerden, belirli güçlerden ve mevkilerden oluşan bir dünya hayal etmeye zorlar,"[3] diye yazar T. J. Clark. Müzakere: Mükemmel bir kelime seçimi. Olympia tembel bir şekilde, hiçbir şey yapmıyormuş gibi uzanmasına karşın, aslında *çalışıyordur*: Başını kaldırmış, olası bir müşteriyi –resme bakan kişiyi– değerlendirmek için yana çevirmiş ve zaptedilmesi zor olan maksatlı bir bakış atmaktadır. Çıplak, utanmaz ve doğrudan. Buna karşılık bir de Ingres'in "Bakış olmayan bakışı" (yine Clark) ve "Çıplak hiçbir şeyini gizlemez, çünkü

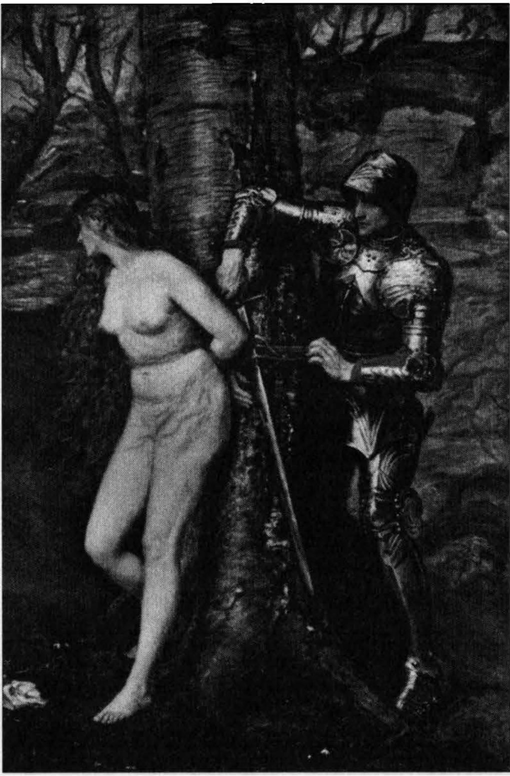
3 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Londra, 1984, s. 133



Resim 9. Jean Auguste Dominique Ingres, Venus Anadyomène, *1848, kanvas üzerine yağlıboya. Bridgeman Art Library'nin izniyle.*

gizlenecek bir şey yoktur."[4] iması ile *Vénus Anadyomène*'sine (1848, resim 9) bakalım. *Olympia*'nın maskesini düşürmeye giriştiği işte böylesi tabloların "dar kafalı duygusallık-

4 Camille Lemonnier'e ait sözcükler Clark tarafından *The Painting of Modern Life*, s. 129'da alıntılanmıştır. Yüzyılın en ünlü erotik heykeli olan *Yunan Kölesi* hakkında yapılmış isimsiz bir yorum da aynı görüşü ifade eder: "Fransız ve Yunan sanatı arasındaki fark basitçe şudur: Fransız, kadını sanki seyretmek için soyulmuş gibi çizer; Yunan ise elbise nedir hiç bilmeyen, çıplak ama utanmayan bir kadın." Bkz. Alison Smith, *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art*, Manchester, 1996, s. 84.



Resim 10. John Everett Millais, A Knight Errant, *1870. Bridgeman Art Library'nin izniyle.*

larıdır". Şüphe duyulmayacak şekilde Manet'nin figürü cinsel organını eliyle kapatır. Gerçekten gerçekçidir.

Manet *Olympia*'yı Paris'te 1863 yılında tamamlamıştır; yedi yıl sonra Londra'da Millais kendi modern nü çeşitlemesini sergiler: "The Knight Errant" [*Maceracı Şövalye*] (Resim 10). Çıplak bir kadının yanında, zırhını kuşanmış bir şövalye uzun kılıcını aşağı doğru batırmış. Böyle bir şeyi düşünebilmek için kuvvetli bir hayal gücü gerekli. Şövalyenin siperliği kalkıktır ama gözleri kadından öteye, düşüncelere



Resim 11. The Martyr of Solway'*in x-ışığı analizi.*

dalmış gibi bakar. İpleri kesişi de bir gariptir, geniş bir ağacın arkasına saklanır neredeyse. Kadın daha da tuhaftır: Ingres'in Venüs'ünün baktığı belirli bir yer yokken, Millais'nin figürü doğrudan tablonun dışına bakar ya da –şöyle diyelim– *baktırılmıştır*. Çünkü özgün resimde kadın, çok da anlaşılır bir şekilde, şövalyeye dönüktür (Resim 11). Fakat tab-



Resim 12. The Martyr of Solway.

loya yönelik eleştiriler şuursuzcaydı, ahlâksızlık içerdiğine dair dedikodular çıkmış, tablo satılmamıştı... ve Millais kadının gövdesini kesip çıkarmış, yeniden boyamıştı. (Daha sonra özgün resimdeki kadının saçını taradı, gözlerini yere indirdi, üzerine bir bluz boyayıp tabloyu bir Protestan şehidin tablosu olarak sattı [resim 12].)

Kınından çıkarılmış kılıç –zırhın demir kafesi ve kadının upuzun saçı–[5] ve çevrilmiş başlar. Kararsızlık. Millais çıplak bir kadın resmi yapmak istiyor ama çekiniyor. Dolayısıyla kadının çıplaklığını bir *anlatı haline getiriyor*: Kadının elbiselerinin olmamasının nedeni saldırı, direniş ve tutsaklıktan oluşan bir öykü yaşamış olmasıdır. Şövalye zamanında gelmeseydi tecavüz ve ölüm de olacaktı. Kılıcın üzerindeki kan, sağda cansız yatan adam, arkaplandaki kaçışan figürlerin tümü bu hikâyenin bir parçasıdır (Millais'nin sevimlileştirilmiş başlığı da öyle: "Maceracı Şövalye tarikatı dullarla yetimleri ve zor durumdaki bakireleri korumak için kurulmuştur."). Dünyayı böyle gören tek kişi Millais değildir, diğer ünlü Viktorya dönemi çıplakları da –Etty'nin prototipi olan *Britomart Redeems Faire Amoret*'inde [*Britomart Faire Amoret'yi Kurtarıyor*] (1833) Powers'ın *Greek Slave* [*Yunan Kölesi*] (1844), Landseer'in *Lady Godiva's Prayer* [*Lady Godiva'nın Duası*] (1865) ve Poynter'in *Andromeda*'sına (1869)– aynı mesajı verir: Çıplaklık bir zorlamanın sonucudur; vahşiler, haydutlar ya da tiranlar kadınları bu duruma sokar. *Olympia*'da seks gündüze aittir, meslek gibidir. Viktorya dönemi nülerinde çıplaklık felakettir, karanlıktır, mittir, ölümdür. Manet'nin aleladeleştirdiği çıplaklık, bir kere daha efsanenin peçesiyle örtülür.

Viktorya döneminin muammasıdır bu: *Komünist Manifesto*'nun yukarıdaki paragraflarında söylenenin *aksine*, dönemin en sanayileşmiş, kentleşmiş, "ilerlemiş" kapitalizmi, "coşkunlukları" ve "duygusallığı" "süpürüp atmak" yerine *geri getirmişti*.

Neden?

5 Genellikle çıplağın saçı, sanki cinsel organının etrafındaki kılların yokluğunu telafi etmek istercesine abartılı derecede uzun olur.

"Peçenin arkasında"

Viktorya dönemi niçin yaşandı? İngiliz nüleri böyle kapsamlı bir soruyu yanıtlamak için fazlasıyla yetersiz. Dolayısıyla:

> Ve o,
>
> Son eseridir, öyle güzeldir insan,
> Gözlerinde görkemli bir gaye,
> Kışın gökyüzüne söylediği o ilahiyle,
> Tapınaklar kurdu nafile dualardan
>
> Tanrı sevgi demekti, inanmıştı yürekten
> –Gerçi kızıla kesmiş dişi, pençesiyle Doğa
> Atılıp üstüne, kükremişti imanına karşı ama–
> Onun için yoktu Yaratılış'ta başka yasa sevgiden
>
> Sevdi, sayısız cefalar da çekti,
> Cenk etti hakikat, adalet uğruna,
> Peki artık karışacak mı çöllerin kumuna,
> Yahut kara taşlara mühür mü olacak şimdi?
>
> (Tennyson, *In Memoriam*, kısım LVI)

Kızıla kesmiş dişi, pençesiyle Doğa: Öyle güçlü bir imgedir ki, çoğu zaman Darwin'in İngiliz şiiri üzerindeki etkisinin bir sonucu olarak görülür. Ne var ki, *In Memoriam* (1850) *Türlerin Kökeni*'nden birkaç yıl önce yazılmıştır. Bu imge kadar büyüleyici olan bir başka şey de Tennyson'un imgenin etkisini azaltmak için kullandığı dilbilgisel harikalardır. İmge kendinden taviz vererek bir parantez içine girmiştir (–Gerçi kızıla kesmiş dişi, pençesiyle Doğa...), dört kıtaya uzanan bir soru cümlesinin içine yerleştirilmiştir (Ve o/.../karışacak mı) ve altı ayrı yantümceye bölünmüştür (öyle güzeldir... söylediği ilahiyle... tapınaklar kurdu...). Labirentinin içinde bir Minator. Şiirsel zekâ insanlığın sonu-

nu görür ama onu akıl sır ermeyen bir dilbilimsel labirentin içine gömer. Millais'in şövalyesinden çok daha iyi: Zırhlı iffet kumkumaları yerine sözdizimsel karmaşıklık. Fakat altta yatan amaç aynıdır: *İnkâr*. Bir şekilde ortaya çıkan hakikati al ve onu parantez içine yerleştir:

> ...Yahut kara taşlara mühür mü olacak şimdi?
>
> Bu kadar mı? Her şey canavarca bir düş,
> Bir bozuk sesmiş. Bataklıklarında birbirini
> Boğazlayan kadim ejderhalar,
> Onun yanında kulağa ninni gelirmiş.
>
> Ah, fanidir demek hayat, boşunadır!
> Nerede yatıştırıp şükreden o sesin!
> Hadi bunun cevabını, çaresini söylesin!
> Peçenin ardındadır, peçenin ardındadır.

Peçenin ardında. Charlotte Brontë, doğa bilgisi üzerine bir kitap okurken şöyle yazar: "Eğer hakikat buysa, kendini gizemlerle korumasında ve üzerini bir peçeyle örtmesinde fayda var." Charles Kingsley, karısına yazdığı bir mektubunda şöyle der: "Düşünmekten kaçın, düşünmek zorunda kalırsan da aşırıya kaçma. Dayanaklarını mantıksal sonuçlarına kadar ilerletme."[6] Bir kuşak sonra da değişen pek bir şey yoktur: *Bebek Evi*'nin imzasız yazan bir yorumcusu "Ibsen, ne yazık ki var olduğunu bildiğimiz ama gün ışığına çıkarmanın hayır getirmeyeceği kötülükleri tartışıyor,"[7] der. Burada "ne yazık ki" denilen şey nedir? Yazar ne yazık ki kötü-

6 Brontë ve Kingsley, Houghton'ın *Victorian Frame of Mind* eserinde alıntılanmışlardır. Bu eser "can sıkıcı şeyleri kasten görmezden gelip, sanki onlar yokmuş gibi davranmak" biçimindeki Viktorya dönemi taktiği hakkında çok şey anlatır. Bkz. Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, New Haven, CT, 1963, s. 424, 128-129, 413.

7 *Bebek Evi*'nin [*Dollhouse*] incelemesi, imzasız olarak *Between the Acts*'da 15 Haziran 1889'da yayımlanmış. Şimdi ed. Michael Egan, *Ibsen: The Critical Heritage*, Londra, 1972, s. 106.

lükler *var* diye mi üzülür, yoksa kötülüklerin olduğunu *artık bildiği* için mi? İkincisi olduğu kesin. İnkâr. Zor beğenen bir gazeteci endişelerini ifade etmiş deyip geçemeyiz. *Heart of Darkness*'ta [*Karanlığın Yüreği*] Marlow "İçimizdeki hakikat gizlidir – neyse ki, neyse ki," der. Gizli mi? Sartre *Yeryüzünün Lanetlileri*'nde, sömürgeler anakentlerin (*metropolis*) hakikatidir, diye yazar ve gerçekten de –Marlow Kongo'nun içlerine doğru yol aldıkça– Kurtz ve sömürgedeki şirket (neredeyse) gün ışığına çıkar: "Sanki bir peçe yırtılmıştı. O fildişi rengi yüzde kasvetli bir gurur, acımasız güç, namert bir dehşet ifadesini gördüm..."[8] Sanki bir peçe yırtılmış: Conrad, *Karanlığın Yüreği*'nde görme zorluğunu öylesine ön plana çıkarır ki,[9] bu uzun zamandır beklenen aydınlanma ânı olabilir. Fakat hayır, "Mumu üfleyip söndürdüm ve kamaradan ayrıldım." Karanlığa geri dönüş, muhteşemdir. Marlow peçenin kalktığını "Daha önce hiç görmemiştim, umarım bir daha da asla görmem,"[10] der.

---

8 Conrad, *Heart of Darkness*, s. 111.

9 "Karanlık" bir ortamdaki görememe olasılığını ima eden "görebildim" [could see] kipi, *Karanlığın Yüreği*'nde en az otuz kez kullanılır. Bu sayı Conrad'ın romanından on kat daha uzun olan *Middlemarch*'da kullanılandan daha fazladır. Conrad'ın emek harcanmış ve her yerde karşımıza çıkan teşbihleri –parlak, kıvrım kıvrım bir tül yığını gibi... yorgun bir hac gezisi gibi... ağır ağır yol alan bir böcek gibi... düz bölümleri cilalı bir tabut gibi– novellanın temelinde yatan bulanıklığı daha da artırır.

10 Kısa olsa da *Karanlığın Yüreği*, belagat açısından muğlaklığın bir özetidir. Marlow başka bir adamın günlüğünü ayrıntısıyla betimlerken, Kurtz'un "dile gelmez ayinleri" (ki burada sıfat hem gösterir hem de saklar) iki ara sözün içinde kaybolur –"istemeye istemeye anladığım"– ve iki "ama" ile parantez içine alınır. Tennyson'un "dişi ve pençeyi" araya sıkıştırıvermesi gibi, Marlow'un bu hamlesi hakikati (neredeyse) anlatır ama onu öyle bir konuma yerleştirir ki, önemini azaltır: Bir şey bir hikâyenin yan olaylarından biri olarak anlatılınca, asıl meselenin o olmadığına ilişkin örtük bir ima vardır. Aynı şey Conrad'ın bazı harika cümlelerinde de meydana gelir: Kurtz'un nehir kıyısındaki evine yaklaşırken "Dürbünümü bütün direklere tek tek ve dikkatle çevirdim," der Marlow, "ve yanıldığımı gördüm. Direklerin tepesindeki kürelerin amacı süsleyici değil, simgeseldi; anlamlı ve şaşırtıcı, çarpıcı ve rahatsız ediciydiler – insanın zihnini beslerdi, gökteki akbabaları besleyecekleri kadar, eğer gökte akbaba olsaydı; fakat her durumda, direkleri tırmanacak ka-

İnkâr yalnızca İngilizlerin tekelinde değildi, orası kesin. *Doña Perfecta*'da Pérez Galdós kurnaz bir iğnelemeyle "bu uyumlu yüzyılın tatlı hoşgörüsünden" söz eder: "İnsanların gözüne nahoş gelebilecek şeylerin üzerine örtmek için dilde ve eylemde tuhaf peçeler icat edilmiştir."[11] Verdi'nin ihtişamlı koro bölümlerinden birinde, fuhuş yapıldığının ortaya çıkması üzerine sahnedeki bütün oyuncular koro halinde tepki gösterir –sanki bir *Olympia* ânıdır– ve hevesle bunun üzerinin tekrar örtülmesini isterler.[12] Ne var ki, İtalyan operasının zamandışı sahnesinden ya da Galdós'un tarihî "Villahorrenda"sından farklı olarak, yüzyıl ortası Britanya kapitalizmi *Manifesto*'nun öngördüğü burjuva gerçekçiliğinin şartlarını hazırlamıştı ve Tennyson Doğa'yı dişleri ve pençesi kızıla kesmiş bir şekilde, Conrad da emperyalizmi ve kafatası koleksiyonlarını görmüştü. Gördüler ve mumu üfleyip söndürdüler. Viktoryanizmin temeli işte bu kendini kör ediştedir.

---

dar çalışkan olan karıncaları besledikleri kesindi. Direklere geçirilmiş o kafalar, yüzleri eve dönük olmasaydı daha da etkili olacaklardı..." (s. 96). Süsleyici... simgesel... anlamlı... şaşırtıcı... rahatsız edici... insanın zihnini besler... Bütün meselesi hakikatin keşfedilmesini geciktirmek olan bu düşünce odaklı yedi ifadeden sonra akbabalar ortaya çıkınca olumsuz bir varsayımla gerçeklikleri hemen ortadan kaldırılır ("eğer gökte akbaba olsaydı"); aynı şey "tırmanacak kadar çalışkan olan" ifadesiyle sınırlandırılmış karıncalar için de geçerlidir. Direklere geçirilmiş başlar etrafında birçok dilbilimsel dolgu bulunur ve bu dolgular "yüzleri... dönük olmasaydı"ya kadar böyle devam eder. Sanki mesele kazığa oturtulmuş başların varlığı değil de, onların nereye dönük olduğuymuş gibi. Sonuç olarak: Evet, bize kafaların orada olduğu söylenir ama dikkatimiz durmadan başka yere çekilmeye çalışılır.

11 Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, New York, 1960 (1876), s. 23.

12 *Traviata*'nın ikinci perdesinde, Violetta'nın kimliğini tartışmaya açan Alfredo ("Questa donna conoscete?"), onun önüne bir çanta dolusu para atar ("A testimon vi chiamo / Che qui pagato io l'ho!") ve kurtizanın da aslında bir "fahişe" olduğunu teşhir eder. Fakat bu eylem o kadar büyük bir infial yaratır ki –"Oğlum, nerede o? Sende göremiyorum onu."; "Kim bir kadını üzerse, en büyük nefreti hak eder."; "Alfredo, Alfredo, anlayamazsın sen bu aşkı!"– sahnenin vardığı nokta hakikatin daha da derinlere gizlenmesi olur.

19. yüzyılın ortasında –bariz nedenlerden dolayı– İngiliz edebiyatına özgü bir roman türü vardı: "Efendilerle insanlar" arasındaki çatışmalara yoğunlaşan "Endüstriyel" romanlar ya da "İngiltere'nin hali" romanları. Fakat bu romanların pek çoğunda başka bir çatışma daha vardı: Aynı burjuva ailenin farklı kuşakları arasındaki çatışma. *Hard Times*'da [*Zor Zamanlar* (1854)], faydacı Gradgrind çocuklarının sirke gitmeyi sevdiklerini öğrendiğinde ihanete uğramış gibi hisseder ("Şiir okumalarını beklerdim."); *North and South*'da [*Kuzey ve Güney* (1855)], yaşlı Mrs. Thornton klasiklere öfke kusar ("Klasikler hayatlarını kasaba ya da üniversitelerde aylak aylak dolaşıp ziyan eden erkeklerin işine yarayabilir") ama işletme sahibi oğlu, önce klasikler üzerinde çalışır ve sonra da öğretmeninin kızıyla evlenir. Craik'in *John Halifax, Gentleman*'ında [*Centilmen John Halifax* (1856)], genç sanayici Halifax, kıtlığın arttığı bir zamanda kâr etmekten vazgeçmeyen akıl hocası Fletcher ile sert bir çatışma yaşar. Ayrıntılar değişir ama şablon tutarlıdır: İki kuşak karşı karşıya geldiğinde, *eski kuşağın üyesinin genç olandan daha burjuva, daha müsamahasız, daha dar görüşlü ve daha kâr odaklı* olduğu ortaya çıkar. Ayrıca daha bağımsız, daha tavizsiz, sanayileşme öncesi dönemin değerlerine daha tahammülsüzdür. Cobden için de denildiği gibi, "bir centilmen olabilmek için fazla gururlu" olurlar. Şu da var ki, bağımsızlık artık yalnızlık biçimini almıştır: Mrs. Thornton, Fletcher, Gradgrind, Dombey (*Dombey ve Oğlu*, 1848), Millbank (Disraeli'nin yazdığı *Coningsby*, 1844) gibi karakterlerin tümü duldur. Hepsi de hiç iyileşmeyen ve çocuklarının hayatına da etki eden bir rahatsızlıktan mustariptir. *Dombey ve Oğlu*'nda küçük Paul "yaşama gücü kalmadığından" ölür; Fletcher'in oğlu babasının tabakhanesinden nefret eden bir yatalaktır

ve tek şansı "centilmen" Halifax'ın vesayeti altına girmektir; Millbank'ın oğlunun hayatını Lord Coningsby kurtarır; Gradgrind'in kızı zina yapmaya çekinmez, oğlu ise bir hırsız ve bunun getirdiği nedenlerden ötürü bir katil olur. Antik tragedyadan sonra, acı bir lanetin ardı ardına gelen iki kuşağı böylesine birbirine bağladığı başka bir tür bilmiyorum. Bu olay örgülerinin mesajını ıskalamamalıyız: Sadece tek *bir* burjuva kuşağı var olagelmiştir. O da şimdi kaybolmakta, çocuklarının ihanetine ya da dönekliğine uğramaktadır ve zamanını doldurmuştur.

Burjuvazi, kapitalizm zaferini ilan ettiği anda yok olur. Bu, salt kurgusal bir *tiyatro numarası [coup de théâtre]* değildir. Igor Webb, Bradford Yün Borsası üzerine yaptığı çalışmada "Kültürel tarihin çelişkilerinden biri de budur. Britanya mimarisinin tamamen sanayi kapitalizminin hizmetine girdiği 1850 yılı ile 1870'lerin sonu arasındaki hâkim mimari üslup Gotik olmuştu,"[13] diye yazar. Fakat Webb'e göre çelişkinin açıklaması aslında basittir: Bradford sanayicileri hissettikleri "siyasi gayrimeşruluğu ve toplumsal aşağılık duygusunu" Gotik borsa binası sayesinde "geçmişe duyulan aristokrat bir nostalji" arkasına gizleyebilmişlerdi. Martin Wiener ise, "Gotik üslubun 1850'lerde orta sınıf tarafından kabul görmesi bir dönüm noktasıdır. Sanayi devriminin ortaya çıkardığı yeni kültür zirveye ulaşmış ve yeni kişilerin eski aristokrasinin kültürel hegemonyasına boyun eğiş süreci başlamıştır,"[14] diye ekler. Arno Mayer, yeni kişiler her ne kadar "ekonomik alanın yaratıcı yıkımına" kendilerini adamış olsalar da der, kültür alanına girdiklerinde "geleneksel mimarinin, heykelciliğin ve resmin ateşli savunucuları ol-

---

13 Igor Webb, "The Bradford Wool Exchange: Inudstrial Capitalism and the Popularity of the Gothic", *Victorian Studies*, Sonbahar 1976, s. 45.

14 Martin J. Wiener, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980*, Cambridge, 1981, s. 64.

muşlar... kendilerini ve üstün başarılarını tarihsel örtülere sarmışlardı."[15]

Tarihsel örtülere sarılmış, modernleşen bir dünya. Reform Yasası'ndan iki yıl sonra, çağın ruhu bir sabırsızlık patlamasıyla Parlamentoyu yakıp yerle bir eder. Sanki geçmişten kesin bir kopuş istiyordur. Fakat aksine, Gotiğin uyanışı başlar: Dünyanın yegâne sanayi ülkesinin "en önemli kamu binası" olan yeni parlamento binası katedralle kale karışımı bir bina olacaktır.[16] Yüzyılın geri kalanında da böyle devam edecektir: Parlamento binasının 245 metre uzunluğundaki ön cephesinden (binanın içinden bahsetmiyorum bile) sonra, St.Panras'ın üzerinde süzülen *kitsch* fantezi diyarı (Kenneth Clark burayı betimlerken "birkaç Flaman belediye binasıyla birleştirilmiş bir Alman katedralinin batı ucu" der) ya da imalatı ve mühendisliği temsil eden kinayeli heykel gruplarının dört Kardinal ve üç Teolojik Erdem'le aynı saçağı paylaştıkları Albert Memorial'ın 50 metrelik siboryumu gelir. Saçmalık.

Saçmalık. Yine de küçük kuleler ve tapınak tenteleri çağı ya da denilegeldiği üzere Muvazene Çağı,[17] Viktorya dönemi istikrarının zirvesiydi. Gramsci'nin büyük güç hegemonyasının tipik özelliği olarak gördüğü *iç sükûnet* [*tranquillità interna*] bu dönemde doruktaydı.[18] John Seed ve Janet Wolff *The Culture of Capital*'de [*Sermaye Kültürü*] "Anderson, Wiener ve diğerleri burjuvazinin kültürel ve ahlâki çöküşünü 19. yüzyıl ortasına yerleştirdiler," diye yazar; ancak bu aynı zamanda "Çartizmin gücünü yitirdiği ve işçi sı-

---

15 Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*, New York, 1981, s. 4, 191-192.

16 Kenneth Clark, *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*, Harmondsworth, 1962 (1928), s. 93.

17 W. L. Burn, *The Age of Equipoise: A Study of the Mid-Victorian Generation*, New York, 1964.

18 Gramsci, *Quaderni del carcere*, cilt III, s. 1577.

nıfının sistemle bütünleştirildiği" çağdır, "sınıfsal ilişkilerinin yüzyıl ortasında yeniden yapılandırılmasının, orta sınıf 'metanetinin' kaybından öte bir şey olduğunu gösteren bir tesadüftür."[19] Haklılar ama Anderson ile Wiener de haklı: Yüzyıl ortasında burjuva değerleri geriliyordu ve sınıfsal ilişkiler hegemonik biçimde yeniden yapılandırılıyordu. Bu ikisi her ne kadar ayrı şeyler olsalar da birbiriyle uyumludurlar. Louis Dumont'un bir içgörüsünü geliştiren Luc Boltanski ve Eve Chiappello, "Kapitalizm, varlığını haklı göstermesi gerektiğinde meşruluğu geçerli ve 'halihazırda var olan' şeyleri (*un déjà-là*) seferber eder... onları sermaye birikiminin ihtiyaçlarıyla harmanlar,"[20] diye yazar. Burada, Viktoryanizmden bahsetmiyorlar ama açıklama aynı: Yüzyıl ortasında kapitalizm o kadar güçlü hale gelmişti ki, sadece onunla doğrudan içli dışlı olanların ilgi alanı olmaktan çıkmıştı; *herkes için* bir anlam ifade etmesi ve bu bakımdan "varlığını haklı göstermesi" lazımdı. Ancak burjuva sınıfının bu haklılığı sağlayacak kültürel ağırlığı çok azdı. Dolayısıyla bunun yerine bir feodal-Hıristiyan *déjà-là* "seferber" edildi ve üst sınıfların iktidarına karşı çıkmayı zorlaştıran ortak bir simgesellik inşa edildi. Viktorya dönemi hegemonyasının sırrı budur: Daha zayıf bir burjuva kimliği ve daha güçlü bir toplumsal kontrol.

Centilmen

Modern kapitalizmi "tarihsel örtülere" saran *déjà-là* olarak Gotik. Bunun mimaride ne anlama geldiği açık: Bir tren istasyonu yapar ve üstünü bir çapraz sahınla (*transept*) kap-

---

19 John Seed ve Janet Wolff, "Introduction" ed. Janet Wolff ve John Seed, *The Culture of Capital: Art, Power and the Nineteenth-Century Middle Class*, Manchester, 1988, s. 5.

20 Luc Boltanski ve Eve Chiappello, *The New Spirit of Capitalism*, Londra, 2005 (1999), s. 20.

larsınız. Peki ya edebiyatta? Buna en çok yaklaşan örnek *Past and Present*'deki [*Geçmiş ve Şimdi*] "Sanayinin Liderleri" bölümüdür:

> Savaşan Dünya gibi, Çalışan Dünya da soylu bir Çalışma Kahramanlığı olmadan idare edilemez. ...Tıpkı diğerlerinin yaptığı gibi, cesur savaş ve çalışma ordularınızın size sadık hale getirilmesi gerekir; bu ordular düzenlenmelidirler ve düzenleneceektirler. Sizin komutanız altındaki seferlerden alacakları adil pay sistemli bir şekilde teminat altına alınmalıdır ve alınacaktır. Gelip geçici maaş bağının haricinde daha derin bağlarla, gerçek bir kardeşlik ve evlatlık duygusuyla güçlerini sizinle birleştirmelidirler ve birleştireceklerdir![21]

İngiltere'de sanayici olmak, işçilerin rızasının teminat altına alınması ve "size sadık hale getirilmesi" için başlı başına yeterli değildir. "Savaş orduları", "seferlerden alacakları pay", "Kahramanlık" da işin içine girmelidir. Yeni kişilerin hegemonyalarını inşa edebilmek için Savaşan Aristokrasinin meşrulaştırma *déjà-là*'sına bakması gerekiyordu. Fakat neye karşı savaşacaklardı?

> Sanayinin komutanları hakiki savaşçılardır, bundan böyle tek hakiki savaşçılar olarak bileneceklerdir: Kaosa, Gerekliliğe, Kötülüklere ve Gulyabanilere karşı savaşan savaşçılar... Tanrı bilir ki görevleri zorludur. Fakat hiçbir soylu görev kolay değildir. ...Zor mu? Evet, zor olacak. Dağları parça parça ettiniz, sert demiri macun gibi yumuşak kıldınız. Orman devleri ve gulyabaniler altın başaklardan demetler taşıyor; Denizler şeytanı Aegir size pürüzsüz bir yol olsun diye sırtını uzatıyor ve siz de ateşlerle sarılmış rüzgârdan atların üstünde son sürat gidiyorsunuz. En güçlü sizsi-

---

21 Thomas Carlyle, *Past and Present*, Oxford, 1960 (1843), s. 278-280.

> niz. Mavi güneşten gözleri, neşeli yüreği ve güçlü yıldırım çekiciyle kızıl sakallı Thor ve siz galipsiniz. En güçlü sizsiniz, siz ki buzlu Kuzey'in ve Uzakdoğu'nun Evlatlarısınız, Doğu'nun çetin Yabaniliği'nden ve Zamanın gri Şafağından beriye doğru ne uzun yollar aştınız![22]

Denizler şeytanı Aegir mi? Altın başaklardan demetler taşıyan gulyabaniler, öyle mi? Bu sözleri yazan kişi, Marx'ın "nakit bağı" [*cash nexus*] diyerek oluşturduğu katı eğretilemeyi aldığı yazar olabilir mi? Carlyle'nın en çağdaş satırları –yeni egemen sınıfa seslenişi– geçmişten çok şey istendiğinde neler olabileceğinin bir göstergesi gibi arkaik inhiraflara dönüşüyor. Neşeli yüreğiyle kızıl sakallı Thor, sanayinin liderlerini meşrulaştırmaktan ziyade *tanınmayacak hale getiriyor*. Bu durum iyi mi, kötü mü bilinmez ama ana akım Viktorya dönemi edebiyatında Gotik bir canlanış yoktu ve 19. yüzyıl burjuvası daha mütevazı bir dönüşümden geçti: Şövalye olmak şöyle dursun, bir komutan bile değildi; yalnızca bir centilmendi.

Dinah Craik'in sanayi romanının çok popüler olduğu 1856 yılında basılan çok satan romanı *Centilmen John Halifax*, Quaker mezhebine mensup, debbağ ve fabrikatör Fletcher'ın on dört yaşındaki Halifax'a bir iş önererek onu açlıktan kurtardığı bir sahneyle açılır. Bu iyiliğe ömrü boyunca yürekten bir minnettarlık duyan Halifax, 1800 yılındaki kıtlıkta, Fletcher adına kasabanın işçileriyle bir çatışmaya girer. İşçiler Fletcher'ın elinde bol miktarda buğday olduğunu öğrenmiş ve evini kuşatmıştır. Fletcher Quaker mezhebinden olduğu için askerleri çağırmayı reddeder, Halifax yardıma gelir ve derhal dışarıdaki kalabalığa "Bir centilmenin evini yakmanın cezası asılmaktır,"[23] diye seslenir; daha

---

22 *A.g.e.*, s. 278, 282-283.

23 Dinah Mulock Craik, *John Halifax, Gentleman*, Buffalo, NY, 2005 (1843), s. 116.

sonra da "Tabancasının horozunun sesini dinletir"[24] (sonraki bir sahnede de havaya ateş edecektir[25]). Bu noktada Halifax henüz bir muhasebecidir ama gerçek bir kapitalist gibi konuşmaya başlamıştır bile: "Bu buğday *onundu*, sizin değil. Bir adam kendi malıyla istediğini yapamaz mı?"[26] Nokta.

Şimdi yirmi-otuz yıl geriye gidelim. "18. yüzyıldaki kitlesel eylemlere" bakınca, diye yazar E. P. Thompson, "'yokluk zamanlarında fiyatların düzenlenmesi *gerektiği*' fikrinin 'kitlelerin güçlü bir kanısı' olmakla kalmayıp 'topluluğun büyük desteğini aldığı' açıktır."[27] Fakat Halifax'ta anlatılan da dahil olmak üzere yüzyılın son ayaklanmaları,

> bizi farklı bir tarihsel düzleme getirir. İncelemekte olduğumuz eylem biçimleri o döneme özgü bir dizi toplumsal ilişkiye ve paternalist otoriteyle kitle arasındaki dengeye dayanır. Bu dengenin savaşlardan ötürü bozulmasının iki nedeni vardır. İlki, seçkinlerin keskinleşmiş tepeden inmecilik karşıtlığının [*anti-Jacobinism*], halkın kendi kendine herhangi bir eyleme girişebileceğine dair yeni bir korku yaratmasıdır. ...İkincisi, baskının yeni siyasal iktisadın ideolojisinin zaferi sayesinde pek çok merkezî ve yerel otoritenin gözünde meşrulaşmasıdır.[28]

Siyasal iktisadın zaferi: Buğday sizin değil, *onundu*. Fakat Halifax bu cümleden ibaret değildir. Fiziksel şiddet tehdidiyle özel mülkiyet haklarını onaylamasıyla birlikte, tamamen farklı bir makamdan konuşmaya başlar. Ayaklanma

---

24 *A.g.e.*, s. 121.

25 *A.g.e.*, s. 395.

26 *A.g.e.*, s. 118.

27 E. P. Thompson, "The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century", *Past and Present* 50 (Şubat 1971), s. 78, 112. [18. yüzyılda İngiliz Halkının Ahlâki Ekonomisi", *Avam ve Görenek*, çev. Uygur Kocabaşoğlu, Birikim Yay., s. 225-308.]

28 *A.g.e.*, s. 129.

durulunca Fletcher'ın mutfağını aç işçilere açar (gerçi onlara bira vermeyi reddeder), sonra da toprak ağası Lord Luxmore'nin yerinden ettiği dokumacılara sığınak verir ve ekonomik olarak sıkıntılı bir dönemde olunmasına karşın, onlara tam maaş ödemeye devam eder (yine de "eski 'kahrolsun makineler!' diyen ölümcül haykırış efendinin gözünde çakan bir parıltıyla"[29] derhal yanıtlanır). Ekmek isyanının, yenilmiş işçilerin attığı "Yaşasın Abel Fletcher! Yaşasın Quakerlar!"[30] sloganlarıyla bitmesi elbette saçmadır; ancak aynı zamanda son derece makul bir soruya verilmiş mübalağalı bir yanıttır: Sanayi toplumunun çelişkili doğası göz önünde bulundurulduğunda, işçilerinin rızasını almak için sanayicilerin ne *yapması* gerekir?

Halifax'ın yanıtı nettir: "Eğer Fletcher'a gelmiş ve 'Efendimiz, zor zamanlardan geçiyoruz, maaşlarımız yetmiyor,' demiş olsaydınız, o size... çalmaya çalıştığınız ekmeği verebilirdi."[31] Daha sonra iş bulamayan bir grup işçiye: "Neden evime gelip dürüstçe bir akşam yemeği ve biraz para istemiyorsunuz?"[32] diye sorar. Fletcher'a gelin, evime gelin: Bu nasıl bir açıksözlülük. Bir dilenci olarak işçi: Malikânenin kapısını çalacak, iş yerine yemek ve sadaka isteyecek. Fakat bunlar Halifax'ın işçileri halen denetim altında tutmayı başardığı –diğer bir deyişle, daha "hegemonik" olduğu– anlardır. Çok kritik bir anda "Diyelim ki size yiyecek bir şeyler verdim, daha sonra sözümü dinleyecek misiniz?"[33] der ve ardından "yüzünde bir gülümsemeyle etrafına bakarak": "Adamlarım, yeteri kadar yiyeceğiniz var mı?" diye sorar, "Oo, evet!" diye haykırdı hepsi. Biri de dedi ki, "Tanrıya şükür!"[34]

---

29 Craik, *John Halifax, Gentleman*, s. 338.

30 *A.g.e.*, s. 122.

31 *A.g.e.*, s. 120-121.

32 *A.g.e.*, s. 395.

33 *A.g.e.*, s. 119.

34 *A.g.e.*, s. 120.

Sanayiciler işçilerinin rızasını nasıl alabilir? Boltanski ve Chiappello'nun "*déjà-là*"sıyla da uyumlu olarak roman, Halifax'ın işçiler üzerindeki denetimini, onun kapitalizm öncesi değerleri benimsemiş olmasıyla açıklar. Daha da ayrıntılandıracak olursak bu, 19. yüzyıl kapitalizminin "ücretli emek sözleşmesinin eşitsizliği karşısında, en hazırdaki ve en uygun ideolojik destek olarak yeniden can verdiği patriarkal efendi-köle ilişkisidir."[35] Efendi ve köle: Tek taraflı burjuvanın hegemonik bir centilmene dönüşümü işte böyle başlar. İşçilerinin halihazırdaki uysallığı karşılığında, onları tüm hayatları boyunca geçindirme sözü veren –Adamlarım, yeteri kadar yiyeceğiniz var mı?– efendinin paternalizmi. Fakat bu, Thompson'ın "ahlâki iktisadında" açıklanandan farklı bir paternalizmdir. Thompson'ununki egemen sınıfın kayda değer bir kesimi tarafından paylaşılıyor ve hatta zaman zaman resmî belgelerde de varlığını sürdüyordu; yavaş yavaş gözden düşse de bir tür *kamu politikasıydı*. Craik'in paternalizmi ise bütünüyle *etik* bir tercihtir (romanın çağdaşı olan incelemelerin sürekli olarak "iyilikten" bahsetmesi de bunu gösterir). Halifax bir centilmen, Hıristiyan ve Protestan olduğu için böyle davranır. Craik'in bu seçimi önemli olmasına önemlidir ama sorunludur da. Önemlidir, zira mesele Hıristiyan etiğinin sanayici figüre küstahça dayatılması olduğunda *Halifax*, Viktorya dönemi kültür mozaiğinin kilit önem taşıyan –ve kitabın bu bölümünde tekrar karşılaşacağımız– bir bileşenini işe koşar. Halifax'in davranışları ne kadar hayranlık uyandırıcıysa, *tipik bir egemen sınıf üyesi olmaktan da o kadar uzaklaşır*; üst sınıfa mensup diğer karakterlerle yaşadığı sayısız karşılaşma da bunu güçlü bir biçimde kanıtlar. Eğer etik toplumsal hegemonyanın bir parçası haline getirilmek isteniyorsa, bu pirüpak kahramandan daha esnek bir çözüm bulunması gereki-

35 Wood, *The Pristine Culture of Capitalism*, s. 138-139.

yordu. Dolayısıyla *Halifax*'la hemen hemen aynı yıllarda yayımlanan bir başka sanayi romanı, sorunun merkezini kaydırarak karakterlerin ahlâki olarak saf olup olmayışına değil, ilişkilerin kendine özgü doğasına odaklanır.

Anahtar sözcük V: "Tesir" [Influence]

Canon Parkinson *Manchester'daki Emekçi Yoksulların Mevcut Durumu* isimli çalışmasında, dünyada zengin ve yoksul arasındaki uzaklığın, diye yazar,

> bu kadar fazla olduğu ya da ikisinin arasındaki bariyeri aşmanın bu kadar zor olduğu hiçbir kasaba yoktur. Burada, sınıflar arasındaki ayırım ve bunun sonucu olarak birbirlerinin alışkanlıkları ve koşulları konusundaki cehalet, Avrupa'nın daha yaşlı uluslarında ya da kendi krallığımızın kırsal kesimlerinde olduğundan çok daha büyüktür. Efendi yün eğirici ile işçileri arasındaki kişisel iletişim, ...Wellington Dükü ile onun toprağı üzerinde çalışan mütevazı emekçi arasındaki kişisel iletişimden çok daha azdır.[36]

Kişisel iletişim. *Kuzey ve Güney*'in başkahramanlarından Margaret Hale, fabrikatör Thornton'a "En mağrur ve bağımsız insan [bile], çevresinde bulunarak karakterine farkedilemez bir biçimde tesir eden kişilere bağımlıdır,"[37] der ve roman üzerine yaptığı çalışmada Catherine Gallagher de kitabın simgesel dayanak noktası olan "tesir" konusunda düşünmek için bilhassa bu bölümü seçip ayırır.[38] İlginç bir kelimedir "tesir": İngilizcedeki kökeni astrolojiye dayanır, yıldızların beşeri olaylar üzerindeki gücünü anlatmak için kul-

36 Parkinson, *On the Present Condition of the Labouring Poor in Manchester; with Hints for Improving it*, s. 12-13.

37 Gaskell, *North and South*, s. 112.

38 Catherine Gallagher, *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form 1832-1867*, Chicago, 1988, s. 168.

lanılmış ve 18. yüzyılın sonunda "maddi bir zorlama ya da resmî otorite kullanmaksızın, fark edilemeyen ya da görünmeyen araçlarla etki yaratma kapasitesi" (OED) gibi daha genel bir anlam edinmiştir. İktidarın temelindeki özelliklerden olan zorlama ya da resmî otoritenin yokluğu, en doğrudan anlamıyla kullanıldığında tesir kavramını iktidardan ayırır ve onu Gramscici "hegemonya"ya, "farkedilemeyen ya da görünmeyen araçların" belirleyici rol oynadığı bir hâkimiyet biçimine yaklaştırır – *Hapishane Defterleri*'ndeki "Hegemonya ve demokrasi" notunda geçen "moleküler değişim/gelişim" [quaderni] ifadesi akla geliyor.[39]

Hegemonya(nın bir sureti) olarak tesir. Manchester gibi bir yerde "fark edilemeyen araçlar" ve "moleküler değişim" gibi ifadelerin somut anlamı nedir? Asa Briggs, "Köyde ya da ufak bir kasabada 'tesir', birebir temaslara ve dinin sağlamca tesis edilmiş 'gücüne' güvenebilir; fakat şehirler büyüdükçe ve 'orta sınıfla işçi sınıfı arasındaki ayırım giderek daha belirgin hale geldikçe' engellenemez biçimde gücünü kaybeder,"[40] der. Manchester gibi bir şehirde her türden "görüşü" "imal edebilen" (eğretileme Briggs'e ait) gazeteler vardı ama birebir temasın gücüyle karşılaştırıldığında bu görüşler yüzeysel ve tutarsız kalmıştı.[41] Dolayısıyla *Kuzey ve Güney*, "tesire" yeniden bir alan açmaya giriştiğinde tarihsel gidişatı tersine çevirmişti: Roman farklı "görüşlerin" ön plana çıktığı ve toplumsal bir krizi önlemekte başarısız olduğu bir dizi bölümle açılıyor –sanayi ve tarım; klasik kül-

39 Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, ed. Joseph A. Buttigieg, New York, 2007, cilt III, s. 345.

40 Asa Briggs, *Victorian Cities*, Berkeley, CA, 1993 (1968), s. 63-65.

41 Robert Park, "Gazetenin Doğal Tarihi"nde [Natural History of the Newspaper] Birleşik Devletler'in "bir köylü milleti"nden şehirli halka nasıl dönüştüğünü anlatırken aynı meseleyi vurgular: "Köyün dedikodu ve kişisel temas aracılığıyla kendiliğinden gerçekleştirdiği şeyi, gazete bir milyon nüfuslu bir toplulukta yapamaz." Robert E. Park, Ernest W. Burgess ve Roderick D. McKenzie, *The City*, Chicago, 1925, s. 83-84.

tür ve faydalı bilgi; efendiler ve çalışanları– ve aslında sakin mizaçlı olan bir karakterin bir gazeteyi dişleriyle lime lime ettiği çarpıcı bir sahnenin ardından,[42] bu endüstriyel "sorunun" yegâne çözümü olarak eski "birebir temas" yöntemine dönülüyordu. Tam anlamıyla üçlü bir temastır bu: Sanayici Thornton ve ("kültür burjuvazisi"nin romandaki "aracı"sı) Margaret Hale arasındaki ilişki; Margaret ve (eski) sendika üyesi Higgins arasındaki ilişki ve son olarak Thornton ile Higgins arasındaki –Parkinson'un "efendi pamuk eğirici ile işçileri arasındaki kişisel ilişkiyi" tekrar yoluna sokan– ilişki. Romanın sonlarına doğru Thornton, "Ne kadar aklı başında olursa olsun, farklı sınıflardan bireyleri birebir olarak temasa geçiremeyen hiçbir kurum... bir sınıfı diğer sınıfa olması gerektiği gibi kaynaştıramaz. Böylesi bir münasebet [*intercourse*] yaşamın can damarıdır," der.[43] Karşısındaki kişi de meseleye doğrudan girmek için "Sizce bu durum grevlerin tekrarlanmasını engelleyebilir mi?" diye sorar. "Daha iyimser bir kişi böyle düşünebilir belki ama ben iyimser bir adam değilim. ...Benim en iyimser beklentim grevlerin şimdiye kadar dönüştükleri keskin ve zehirli bir öfke kaynağı

---

42 "Daha sonra, [baban] okumam için bana aşağılık bir gazete verdi, Frederic-kimiz hakkında 'yüzkarası bir hain', 'mesleğine bayağı, nahoş bir leke süren kişi' diye yazmışlardı. Ah! Nasıl kötü sözler kullandıklarını anlatmaya dilim varmıyor. Okumayı bitirir bitirmez gazeteyi alıp onu lime lime ettim –parçaladım onu– ah! Dişlerimle lime lime ettim galiba, Margaret." (Gaskell, *North and South*, s. 100).

43 *A.g.e.*, s. 391. "Tesir" [*influence*] ile anlamsal bir ilişki içerisinde olan "münasebet" [*intercourse*] *Kuzey ve Güney*'in bir başka anahtar sözcüğü ve esasen de kapanış sözcüğüdür. Çünkü sözcüğün kullanıldığı durumların yarısı, kitabın son yüzde beşlik bölümünde, Thornton ve işçileri arasındaki ilişkilerin iyileşmesi etrafında kümelenir. Parkinson hazırladığı kitapçıkta hem "tesir"i hem de "münasebet"i, çoğu zaman Gaskell'in romandaki biçimlendirmelerini önceden sezdirecek biçimde kullanır: "Çiğnenmeyecek bir KURAL... olsun bu, efendinin ya da efendiyle aynı eğitime ve tesire sahip güvenilir bir hizmetkârın çalıştırdığı bütün işçilerle *kişisel* tanışıklığı olmalıdır. ...Yalnızca kişisel tanışıklık sayesinde adamların gönlünü nasıl aldıklarını görmek hayret vericidir"(s. 16).

konumundan çıkmalarıdır," diye yanıtlar Thornton.[44] Keskin ve zehirli bir kaynak olmaktan çıkmak... Anlatıcının yeni durumu nasıl betimlediğine bakalım:

> Ardından, gelecekte düşünsel ve eylemsel olarak gerçekleşebilecek tüm çatışmaları engelleme gücü olmasa da bu münasebet ortaya çıkmıştı. Yine de, bir olay gerçekleştiğinde hem efendinin hem de çalışanların birbirine çok daha merhametle ve şefkatle bakmasına, birbirine daha sabırlı ve nazikçe katlanmasına imkân verecekti.[45]

Olmasa da... Yine de... Çok daha merhametle... Daha sabırlı... "Tesir" ve "münasebet"in gerçekten *ne yaptığını* söylemek kolay değil. "Efendi ve çalışan", efendi ve çalışan olarak kalmaya devam ediyor ve "gelecekte gerçekleşebilecek çatışmalar" hâlâ son derece olası görünüyor; tek fark ise kullanılan zarfların –"yine de", "çok daha merhametle", "daha sabırlı ve nazikçe"– toplumsal ilişkilerin katı gerçeğine bir erdem cilası atması. Yani, Raymond Williams "artık 'sanayide insan ilişkilerinin iyileşmesi' dediğimiz şey"[46] diyerek Gaskell'in sonsözünü bir kenara atarken haklıydı. Fakat bu doğruysa, getirilen ideolojik çözümün pek işe yaramaz olduğunu belirtmek gerekir. Bu, ne tuhaf bir fiil düzenidir: Geçmiş zamanın hikâyesi (ortaya çıkmıştı) –olumsuz bir şartlı gelecek zaman (engelleme gücü olmasa da)– bildirme kipiyle dilek kipi arasına sıkışmış bir geçmiş zaman (bir olay gerçekleştiğinde) – ve sonra da iki misli çekingen, şart kipleri (verecekti, *yine de*, imkân). Romanın ideolojik "meselesine" ulaştık ama cümle yapısı gerçeklik ile olasılık arasında sıkışmış durumda ve bir türlü kafasını toparlayamıyor. Tesirin gücü hakkındaki bir paragrafta "Çevresindeki

---

44 *A.g.e.*, s. 391.

45 *A.g.e.*, s. 381.

46 Williams, *Culture & Society*, s. 92.

insanlardan biriyle yüz yüze, erkek erkeğe bırakıldığında, efendiyle işçinin karakterine dikkat et. İki taraf da 'hepimizde bir insan yüreği' olduğunu anlamaya başlar,"[47] yazar. Burada dil işkencesi daha da yoğundur: Üçüncü çoğul şahısla başlar ("çevresindeki insanlar"); okura beceriksizce seslenmeye çalışılan ikinci tekil şahıs emir kipi ("dikkat et"); sonra da üçüncü çoğul şahıs ("iki taraf da... başlar"); en sonda da Wordsworth'un gariban ve yalnız dilenci imgesini sanayi İngiltere'sinin bütünlüğüne dönüştüren bir söz ("hepimizde... olduğunu"). Kelimeler bile Gaskell'in politikasıyla işbirliği yapmayı reddediyor: Önceki cümle gerçekle olası arasında bir seçim yapamıyordu, bu ise *öznesinin* ne olması gerektiğine bile karar veremezken tonu dolaylı anlatım, emir kipi ve duygusallık arasında gidip geliyor.

Althusser'in ünlü ideoloji formülü "gerçek çelişkilerin hayalî çözümü" şeklindedir. Fakat bu birbiriyle uyumsuz cümleler çözüm denilen şeyin tam karşıtıdır. Bütün bunlara rağmen, en zekice yazılmış sanayi romanının *Kuzey ve Güney* olduğu iddia edilebilir. Tesir romanın gerçek ağırlık merkezidir. Tesire anlaşılır bir anlam kazandırmakta başarısız olunması, yeni sanayi toplumunda –Gramsci'nin bir başka ifadesini kullanacak olursak– "entelektüel ve ahlâki hegemonyanın"[48] somut bir şekilde nasıl oluşacağının tahayyül edilmesindeki büyük bir zorluğa işaret eder. Sonraki bölümde, çözümleme ölçeğini küçültecek ve tesirin "moleküler" düzeyde yayılmasının "görünmez araçlarına" bakacağız.

Düzyazı V: Viktorya dönemi sıfatları

Samuel Smiles'ın çok satan romanı *Self-Help* [*Kendi Başına*] (1859), tatbiki yaşama hastalık derecesinde düşkün bir ki-

47 Gaskell, *North and South*, s. 380

48 Gramsci, *Quaderni*, 2010-2011.

tap olmakla birlikte, romanın sıfatlara ilişkin tuhaf bir takıntısı vardır. Önsözde, başarısızlık "*gerçek* bir işçiyi *en iyi* biçimde sıkıdüzene sokar, *yenilenmiş* çabalara sevk eder ve *en iyi* kabiliyetlerini ortaya çıkarır..."[49] yazar. Smiles, önünde kendisini niteleyen bir sıfatın olmadığı isim düşünemiyor gibidir: Sabır gerektiren amaç, kararlı çalışma, değişmez doğruluk, sağlam itibar, özenli yardım, enerjik emekçiler, güçlü ve pratik insan, yorulmak bilmez sebat, erkekçe İngiliz eğitimi, nazik zorlama...

İlk başta bunun yalnızca Smiles'ın bir takıntısı olduğunu düşündüm. Daha sonra okuduğum tüm Viktorya dönemi metinlerindeki sıfat kalabalığı dikkatimi çekmeye başladı. Bir çağın üslupsal sırrına mı denk gelmiştim? Bir dilbilgisi çözümleyicisi, Stanford Edebiyat Laboratuarı'ndaki 3.500 roman üzerinde çalıştı ve hükmünü verdi: Hayır. Sıfatları kullanma sıklığı bakımından, Viktorya dönemi yazarları ile diğer 19. yüzyıl yazarları arasında bir fark yoktur; yüzyıl boyunca kullanım sıklığı yüzde 5,7 ile 6,3 arasındaki dar bir bantta hafifçe yükselip alçalmıştı (Smiles'de bu sıklık yüzde 7'den fazladır). Niceliksel varsayım açıkça yanlışlanmakla birlikte, anlamsal düzeyde ortaya çıkan başka bir durum vardı. Smiles'ın düzyazısında kümeler oluşuyordu. Örneğin; "gayretli bireysel tatbik ediş", "enerjik emekçiler" ve "zinde çaba" ifadeleri zorlu fiziksel çalışma alanlarını akla getiriyordu: Gayretli, enerjik, zinde. Sonrasında, yelpazenin diğer ucunda "cesur ruh", "dosdoğru karakter", "erkekçe İngiliz eğitimi" ve "nazik zorlama" ile etik bir alan oluşturuluyordu. Fakat *Kendi Başına*'nın kendine özgü bir renk verdiği sıfat çeşidi bu iki alan arasında bir yere denk düşüyordu: "Yenilmez kararlılık", "sabır gerektiren amaç", "sürekli çalışma", "bezmek bilmez tatbik ediş", "yorulmak bilmez sebat", "özenli yardım", "güçlü ve pratik adam..." Bu sıfat-

49 Samuel Smiles, *Self-Help*, Oxford 2008, (1859), s. 4.

lar neye gönderme yapıyor? Çalışmaya mı, yoksa bir ethosa mı? Fiziksel olanla ahlâki olan arasında hiçbir fark olmadığı için muhtemelen aynı anda ikisine de. Gerçekten de bu geniş üçüncü gruba uzunca bir süre baktıktan sonra fiziksel ve ahlâki sınıflandırması bulanıklaşmaya başlıyordu: "Gayretli bireysel tatbik ediş" pratik bir özellik midir, yoksa ahlâki mi? "Erkekçe" İngiliz eğitiminin fazlasıyla uygulamaya dönük sonuçları yok mudur?

Kendi Başına'nın sıfatları bize ne anlatmak istiyor? Bir yüzyıl geriye gidelim ve *Robinson Crusoe*'daki "güçlü"yü ele alalım. Romanda "güçlü fikirler" ya da "güçlü eğilim" gibi birkaç ifade vardır ama bu sıfat neredeyse her zaman "sal", "akıntı", "kazıklar", "çit", "ağaç dalları", "bent", "parmaklık", "sap", "sepet", "duvar" ya da "arkadaş" gibi bütünüyle somut şeyler için kullanılır. Yüz elli yıl sonra –fiziksel gücün büyük önem taşıdığı bir adamlar ve makineler romanı olan– *Kuzey ve Güney*'de şablon tersine çevrilir ve birkaç "güçlü ve iri vücut" ya da "güçlü kollar" nitelemesinden sonra onlarca kez "güçlü" irade, istek, arzu, gurur, çaba, itiraz, duygu, yakınlıklar, hakikatler, kelimeler ya da entelektüel zevkler gibi kelimeler için kullanılır. *Kendi Başına*'da güçlü sıfatı en sık olarak iradeyle ve ardından yaratıcı yetenek, vatanseverlik, içgüdü, meyil, ruh, kararlılık, sağduyu, mizaç ve hoşgörülü zihinlerle ilişkilendirilir. *Culture and Anarchy* [*Kültür ve Anarşi*] buna güçlü ilham, bireycilik, inanç, aristokratik nitelikler, feraset ve zevki ekler. Bir başka sıfat: "Ağır". Robinson'da birkaç "ağır yürek" kullanılsa da ağır olan şeyler fıçı, odun, mal, şeyler, değirmentaşı, ağaç dalı, havaneli, bot, ayı ve benzeri kelimelerdir. *Halifax*'ta çoğu birden fazla tekrarlanan ağır bakışlar, tasalar, iç geçirmeler, külfetler, notlar, haberler, talihsizliklerle karşılaşırız; *Kuzey ve Güney*'de ağır baskı, acı, hayat, kendinden geçme, ıstırap darbeleri ve gözyaşlarının ağır ıslaklığı vardır. *Our Mutual Friend*'de [*Or-*

tak Arkadaşımız] ağır somurtmalar, gözler, muğlak şey, iç çekişler, suçlamalar, hayal kırıklıkları, garezler ve düşünceler vardır. Son olarak bir de "karanlık/koyu" [*dark*] sıfatına bakalım: *Robinson*'da karanlık ışığın yokluğudur, ötesi değil. *Kuzey ve Güney*'de karanlık ve sönük bakışlarla, kalbin karanlık yerleriyle, onun kalbinin karanlık ve kutsal kuytularıyla, yüzündeki karanlık bulutla, karanlık öfkeyle, saatlerle, mevcut servetinin karanlık ağıyla karşılaşırız. *Ortak Arkadaşımız*'da el altından yapılan karanlık ve derin entrika, koyu dikkat, uyku, karanlık karışım, somurtma, efendi, dünyanın karanlık bekleme odaları, karanlık bir gülümseme, iş, bakış, şüphe bulutu, ruh, ifade, güdü, yüz, muamele ve hikâyenin karanlık yanı vardır. *Middlemarch*'ta karanlık çağlar, dönem, patolojinin karanlık suları, sessizlik, zamanlar, kötücül kehanetlerin karanlık uçuşu ve hafızasının karanlık dolabı ile karşılaşırız.

Buna kolaylıkla başka örnekler de eklenebilir (sert, taze, keskin, zayıf, kuru...) ama ne demek istediğimiz oldukça net: Viktorya döneminde fiziksel özellikleri belirtmek için kullanılan sıfatlar, aynı zamanda duygusal, etik, entelektüel ve hatta metafizik durumları ifade etmek için de yaygın biçimde kullanılmaya başlamıştır.[50] Süreç içinde sıfatlar eğretilemeli hale gelmiş ve böylesi metaforların genel özelliği olan duygulara ilişkin bir halkayı da zincirlerine eklemiştir: "Güçlü" ve "karanlık" sıfatları, "çit" ya da "mağara" isimlerinin önüne geldiklerinde sağlamlığı ya da ışığın yokluğunu belirtirler; "irade" ya da "somurtma"nın önüne gelirlerse –yarı etik, yarı duygusal– olumlu veya olumsuz bir kanaat bildirirler. Dolayısıyla anlamları ve daha da önemlisi *doğaları* değişmiştir.

50 İngilizcedeki sıfatlar üzerine yapılmış büyük ölçekli bir çalışma (ki burada bunu yapmak mümkün değil) söz konusu anlam kaymasının kapsamını ve zamandizinini çıkarabilir. Ancak benim tek söyleyebileceğim, Viktorya dönemindeki gibi bir kaymayla niceliksel ya da niteliksel olarak karşılaştırılabilecek bir örneğe şimdiye kadar rastlamadığımdır.

Artık amaçları, Hegelci düzyazının "kelimesi kelimesine doğruluk, şaşmaz bir katiyet ve net bir anlaşılırlık"[51] hedefine katkıda bulunmak değil, ufak bir değer yargısı iletmektir.[52] Betimleme değil, değerlendirme yaparlar.

O halde sıfatlar bir tür çok özel değer yargılarıdır. Son dönemde yapılan bir çalışmada Ryan Heuser ve Long Le-Khac 19. yüzyıl İngiliz romanlarında "soyut değerler", "sosyal sınırlılıklar", "ahlâki değerlendirmeler" ve "hisler" gibi anlamsal alanların kullanım sıklığındaki düşüşün ayrıntılı bir haritasını çıkardılar.[53] Sonuçlarını açıkladıklarında şüpheye düştüm: Hisler ve ahlâki değerlendirmeler Viktorya döneminde daha mı az kullanılmıştı? İmkânsız. Fakat sundukları kanıtlar hataya yer bırakmıyordu. Ancak bu muamma bir başka bulguyla açıklanıyordu: Kullanım sıklığı artan anlamsal alanlar içinde, yüzyıl boyunca kullanımı neredeyse üç katına çıkan ve istisnasız olarak az önce anlattığım gruba –sert, kaba, düz, yuvarlak, net, keskin– denk düşen bir sı-

51 Hegel, *Aesthetics*, s. 1005.

52 Smiles'in yüklemcil [*predicative*] sıfatlar yerine, niteleme sıfatlarını tercih etmesi de bu dönüşümün bir sonucudur. Dwight Bolinger'in dikkat çektiği üzere, iki seçenek de eşit oranda olası olduğunda, niteleme sıfatları sürekli ve öze yönelik bir özelliğe işaret ederken (bu seyrüsefere elverişli bir nehirdir), yüklemcil olanlar geçici bir durumu betimler (bu nehir bugün seyrüsefere elverişlidir). Bu ayırıma yaslanan Bolinger, isimden türemiş fail isimlerle [*agentive noun*] (şarkıcı, işçi, yalancı vs.) birlikte niteleme sıfatlarının yüklemcil halde olduklarında "doğrudan" bir anlam kazandığını (dövüşçü temizdi; daktilocu yoksuldu) ve niteler halde oldukları zaman da eğretilemeli-değerlendirmeci bir anlam kazandığını (temiz bir dövüşçü; yoksul bir daktilocu) gözlemler. Ne benimkilerin aynısı olan ne de Viktorya dönemi zamanlarıyla sınırlı kalan bu bulgular, sonraki çalışmalar için ilginç olanaklar sunabilecek kadar birbirine benzerdir. Bkz. Dwight Bolinger, "Adjectives in English: Attribution and Predication", *Lingua*, 1967, s. 3-4, 28-29. "The 'Récit de Théramène' in Racine's Phèdre" (1948) isimli çalışmasının bir yerinde Leo Spitzer de buna değinir: "İsmin önüne gelen sıfat fiziksel olguları açıklamaz, katliamdan ahlâki çıkarımlar yapar."; bkz. Leo Spitzer, *Essays on Seventeenth-Century French Literature*, ed. David Bellos, Cambridge, 2009, s. 232.

53 "Quantitative History of 2, 958 Nineteenth-Century British Novels: The Semantic Cohort Method" - Literary Lab Broşürü 4, litlab.stanford.edu adresinden erişilebilir.

fat grubu vardı ("keskin" sıfatının birlikte kullanıldığı sözcüklerde benim de bulmuş olduğum aynı eğretilemeli çağrışımları ortaya çıkarıyordu: Keskin gözler, ses, bakış, acı...).

Heuser ve Le-Khac'ın çalışması, değer yargılarının 19. yüzyıl kurgusunda birden fazla biçim aldığını ileri sürüyor. Varılan yargının açıkça belirtildiği ve kullanılan kelimelerin ("ayıp", "erdem", "ilke", "nazik", "ahlâklı", "değersiz") tamamen değer yüklü olduğu birinci türün kullanımı yüzyıl boyunca giderek azalmıştır. Fakat aynı zamanda "Viktorya dönemi sıfatlarının" kullanımının gitgide yaygınlaşmasıyla birlikte, hem daha kapsamlı (çünkü sıfatlar artık her yerdeydi) hem de daha *dolaylı* olan ikinci bir yargı türü kullanılır hale gelmişti. Çünkü artık sıfatlar "değerlendirmiyor" –zira değerlendirme bariz ve söylemsel bir söz edimidir–, bunun yerine belirli bir özelliğin *nesnenin kendisine ait olduğunu* ileri sürüyordu. Elbette bu ifadeler *iki kat* dolaylıydı. Çünkü yargı eğretilemeli bir biçim aldığında, olgulara dayalı açıklama ile duygusal tepki birbirinden ayrılmaz hale gelmeye başlıyordu.

Viktorya dönemi sıfatlarının belirttiği "yargının" türünü netleştirmek için elimden geleni yapacağım. *Kuzey ve Güney*'de Gaskell, "Yüzündeki hep sert olan ifade *karanlık* bir öfkeye *battı*," dediğinde ya da Smiles, *Kendi Başına*'da Wellington'un "güçlü sağduyusu"ndan bahsettiğinde, metin *ortada hiçbir gerçek yargıcın olmamasına* rağmen bir yargı ifade eder. Dünya kendi anlamını kendisi ilan ediyor gibidir. Dolayısıyla bahsedilen yargıyı ileten sözcüklerin –"battı", "karanlık" ve "güçlü"– değerlendiricilikleri sınırlıdır: Sırasıyla Mrs. Thornton'un ifadesine ve Wellington'un sağduyusuna ilişkin olumsuz ve olumlu görüşler sunarlar ama "ayıp" ve "erdem"i bir kenara ayırırsak, "değersiz" ya da "ahlâklı" sözcükleri gibi şiddetli de değildirler. Viktorya dönemi sıfatları göze çarpmadan çoğalan ufak ve doğal dokunuşlardır

ve nihayetinde gözle görülür bir temelinin bulunmadığı bir "zihniyet" oluştururlar. Bu zihniyetin tipik özelliği de ahlâki değerlerin (19. yüzyıl başı yargılarında olduğu gibi) *kendi başlarına* ön plana çıkmayıp, duygularla ayrılmaz bir şekilde karışmış olmalarıdır. *Kuzey ve Güney*'de Mrs. Thornton'u betimleyen "karanlık" ifadesini ele alalım: Sözcük çiğnenen ilkeleri, kişisel katılığı ve biraz da çirkinliği, ani bir patlama tehdidini ima eder. "Nesnel" bir tarafı vardır (Mrs. Thornton'un duygu durumu betimlenir) ve aynı zamanda özneldir (anlatıcının duygularını belirtir). Fakat hem farklı etkenlerin sıralanımı hem de nesnel ve öznel arasındaki sınır tanımsız bırakılmıştır. Viktorya dönemi sıfatlarına gerçek "anlamlarını" veren şey işte bu etik-duygusal karışımdır.

Viktorya dönemi sıfatları: Etik berraklık az, duygusal güç ise yüksek; daha az kesinlik, daha fazla anlam. Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü*'nde "Çağdaş ruhun ve kitapların en ayırıcı özelliği insanlara ve şeylere ilişkin bütün ahlâki yargıları yavaş yavaş cıvıklaştıran utanç verici ahlâkileştirilmiş konuşma biçimidir,"[54] diye yazar. Cıvıklaşma... Bu, ağır bir kelime seçimidir belki. Fakat "ahlâkileştirilmiş konuşma biçimi" kesinlikle Viktorya döneminin bir gerçeğidir. Ahlâki olmaktan çok ahlâkileştirilmiştir: Burada mesele ahlâki dizgenin içeriğinden (ki, bekleneceği üzere Protestan Hıristiyanlığın, eski rejim tahayyülünün ve meslek etiğinin bir karışımıdır) ziyade, onun eşi görülmedik bir biçimde *her yerde hazır ve nazır bulunmasıdır*: Viktorya döneminde var olan hemen her şeyin ahlâki anlamı *biraz* vardır. Belki çok değildir ama mutlaka vardır. Viktorya dönemi sıfatlarını bütün olarak dönemin kültürünün bir örneği haline getiren şey, gerçeklerin üzerinin değer yargılarıyla kaplanmasıdır.

---

54 Friedrich Nietzsche, *The Genealogy of Morals*, ed. Walter Kaufmann, Londra, 1967 (1887), s. 137 [*Ahlâkın Soykütüğü Üstüne*, çev. Ahmet İnam, Say Yayın., 2010].

Bu durum, modern düzyazı tarihindeki bir dönüm noktasının da örneğidir. Burjuva düzyazısı, şimdiye kadar irili ufaklı bir dizi seçim –geriye döndürülemezliğin dilbilgisi, kinayeli anlamın reddi, isabetli konuşmak uğruna yapılan "laf kalabalığı", gerçeklik ilkesinin "kurguyu ezmesi", ayrıntılara duyulan analitik saygı, serbest dolaylı üslubun katı nesnelliği– aracılığıyla Weberyen büyü bozumu doğrultusunda ilerlemişti: Kesinlikte, çeşitlilikte ve tutarlılıkta çarpıcı bir ilerleme. Fakat bu ilerleme "bize dünyanın 'anlamı' hakkında hiçbir şey öğretemiyordu"[55] artık. Viktorya dönemi sıfatları ise *tamamen anlamla ilgilidir*. Onların dünyasında, var olan hemen her şeyin ahlâki anlamı biraz vardır, demiştim az önce ve aklımda daha ağırlıklı olarak "biraz" ve "ahlâki" sözcükleri vardı. Fakat vurgu kolayca değiştirilebilir: Viktorya dönemi sıfatlarında, var olan hemen her şeyin biraz ahlâki *anlamı* vardır. "Var olanın" ne olduğuna ilişkin görüşlerimiz bulanık olabilir ama onunla karşılaştığımız zaman bize ne hissettirdiğini kesinlikle biliriz. Dünyanın yeniden büyülenmesi başlamıştır, hem de en "moleküler" düzeyde.

"Ciddi Yüzyıl"da kesinliği anlamdan daha önemli kılan şey neydi, diye sormuştum. Burada soruyu tersine çevirmemiz gerek: Anlamı kesinlikten daha önemli kılan şey neydi ve bu pratik hayata geçince ne olur?

Anahtar sözcük VI: "Ağırbaşlı" [earnest]

Sıfatlar Viktorya dönemi değerlerinin göze çarpmayan araçlarıydı. Fakat içlerinden bir tanesi oldukça dikkat çekiciydi. 1858 tarihli *Edinburgh Review*'de *Tom Brown's Schooldays* [Tom Brown'ın Okul Günleri] (1857) isimli Rugby romanı incelenirken "'Ağırbaşlı' kelimesini, selefi olan 'ciddi' yerine

55 Weber, "*Science as a Profession*", s. 142.

ikame ettikleri için Dr. Arnold ve hayranlarına borçluyuz," diye yazılmıştı. İkame kelimesi, gerçekleşen durumu anlatmak için biraz ağır kaçsa da bu iki kavram arasındaki mesafenin yüzyılın ortalarına doğru önemli ölçüde kapandığına şüphe yoktur.[56] Viktorya döneminde yaşayanlar "ağırbaşlı" sözcüğünde "ciddi"de olmayan ve çok önemsedikleri bir şey bulmuşlardı. Neydi bu? *Heroes, Hero-Worship & the Heroic in History* [*Tarihte Kahramanlar, Kahramanlara Tapınmak ve Kahramanlık*] adlı eserinde, Muhammed "ağırbaşlı olmakla *mükellef* kişilerden biriydi," diye yazar Carlyle: "Bizzat doğa tarafından *içten* olmakla görevlendirilmişti."[57] Mesele budur: İçtenlik. Elbette "ciddi" sözcüğü bir yapmacıklık çağrıştırmıyor ama sözcüğün öncelikli olarak eylemlerin *sonuçlarına* odaklanıyor olması, içtenliği konu dışı bırakır. Öte yandan "ağırbaşlı" için, bir eylemin nesnel sonuçlarından ziyade, onun hangi ruh haliyle yapıldığı önemlidir. Burada, "eylem" demek de çok doğru değil. Çünkü ciddiyet eyleme dönük ve geçici bir şeyken (kişi bir şey *yapmak* için ciddi hale gelir) "ağırbaşlı" daha kalıcı bir niteliğe işaret eder: Kişinin belirli bir anda yapmaya başladığı bir şey değil, kendi oluşuyla ilgili bir durumdur. Carlyle'ın Muhammed'i *daima* ağırbaşlıydı.

İki yakın anlamlı sözcük ama biri diğerinin sahip olmadığı bir ahlâki unsura sahip. Dar bir ortak anlamsal alanı paylaşmaya zorlanan "ağırbaşlı" ve "ciddi", aralarındaki farklı-

56 Google Books külliyatında, 1840 yılına kadar "ciddi" sözcüğüne "ağırbaşlı"dan iki kat daha sık rastlanır. Bu tarihten itibaren iki sözcüğün kullanım sıklıkları birbirine yaklaşmaya başlar ve her 100.000 sözcükte sırasıyla beş ve dört defa tekrarlanırlar. 1870'ten sonra (nihayetinde "ciddi"nin "ağırbaşlı"dan on kat daha sık kullanılmaya başlandığı 20. yüzyıla kadar) yollar tekrar ayrılır. Chadwyck-Healey veritabanındaki 250 romanda 1820 ile 1845 yılları arasında bu fark tamamen ortadan kalkar. Aynı durum (gerçi bir kuşak sonrası, 1840-1860 yılları arası için olsa da) daha geniş olan Literary Lab külliyatında da görülür.

57 Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, der. Michael K. Goldberg, Berkeley, CA, 1993 (1841), s. 47.

lığı genişleterek bildiğim kadarıyla yalnızca İngilizcede var olan bir antitez oluşturmuşlardır.[58] Bunun sonucunda "ciddi" tarafsızlığını kaybetti ve "kötü" bir sözcüğe dönüştü.[59] "Ciddi" sözcüğü deyim yerindeyse linguistik bir Araf'a sürgün edildiyse de modern yaşamın nesnel "ciddiyeti" –güvenilirlik, olgulara duyulan saygı, mesleğe verilen önem, netlik, dakiklik– her zamanki gibi kullanılmaya devam etti. "Ağırbaşlı" ise anlamsal mucizesini tam bu noktada gerçekleştirdi: "Ağırbaşlılıkla" zarfı aracılığıyla burjuva varoluşunun temel tonlamasını muhafaza edip, *ona duygusal-etik bir anlam da katar*. Bu, diğer Viktorya dönemi sıfatlarında görülen anlamsal üstbelirlenimin aynısıdır ama modern toplumun merkezî bir yönüne uygulanmıştır. "Ağırbaşlı"nın Viktorya dönemi Britanya'sının diline pelesenk olması hiç şaşırtıcı değildir.

---

58 İki kavramın da hemen hemen aynı sıklıkta kullanıldığı *Centilmen John Halifax* romanı sözcüklerin anlamsal kutuplaşmasına iyi bir örnek teşkil ediyor: Ağırbaşlı/lık/lıca kalıbı etiği, duyguları, samimiyeti ve tutkuyu bir araya getiriyor ("Ağırbaşlı nezaketi, hakikati ve doğruyu hemen buluveren iyi kalpliliği, kadınların yüreğine dokunuyordu..." [s. 307]; "İşinin dışında, daha ulvi şeyler konusunda da istekli ve ağırbaşlıydı... fabrikalardaki çocuklar... köleliğin sonlandırılması..." [s. 470]). Öte yandan ciddi/yet/li grubu ise acı, öfke ve tehlikeyle ilişkilendiriliyor: Misafirlerinden birinin zina yapmış olma ihtimali üzerine tartışırlarken "John ve eşini ciddi, hatta acı verici bir konuşma yaparlarken buldum," diyor anlatıcı (s. 281). Halifax'in oğlu eski bir Jakobenin kızına âşık olunca "Mr. Halifax sesine ciddi bir memnuniyetsizlik ifadesi veren alçak bir tonda konuşurken, elini olanca ağırlığıyla delikanlının omzuna bastırdı. ...Anne korkmuş bir halde, ikisinin arasına giriverdi."(s. 401-402). *Kuzey ve Güney*'de de aynı şeye rastlanır: "Ağırbaşlı" yoğun ve gerçek duyguları nitelemek için kullanılırken ("duru, derin, ağırbaşlı gözler"; "onun ağırbaşlı ve şefkatli tavrı"; "memnun ve ağırbaşlı bir bakış"), ciddi hep istenmeyen ve korku veren şeyler için kullanılır: Endişe, hata, rahatsızlık, vesvese, suçlama, hastalık, isnat, yaralanma...

59 "Ciddi" sözcüğünün olumsuz çağrışımları günümüz Amerikan İngilizcesine kadar uzanmıştır: Son yıllarda bu sözcük Bush'un Ulusa Sesleniş konuşmasında terörist tehditler ve Amerika'nın petrol bağımlılığı gibi "ciddi bir mesele" ile ilişkili olarak kullanıldı; Obama'nın Ulusa Sesleniş'inde ise "ciddi zamanlar"ın getirdiği tehditler ve "ciddi sorunları olan bankalar" ile ilişkilendirildi.

Viktorya dönemi Britanya'sı... Bu mefhum her biri yaklaşık yarının yüzyıl süren iki aşamadan geçmiştir. Birinci aşama Viktorya döneminde yaşayanların –Nietzsche'den alıntıyla– "ahlâkçı yalancılığıyla" ilgilidir; ikincisi ise toplumlarının iktidar yapısıyla. Steven Marcus'un iki kitabı iki yorumsal çerçevenin işaret gönderleridir. 1966 tarihli *The Other Victorians* [*Viktorya Döneminin Diğer Sakinleri*] Viktorya dönemi ikiyüzlülüğüne kati ve ateşli bir suçlama getirir; 1974 yılında yayımlanan *Engels, Manchester, and the Working Class*'ta [*Engels, Manchester ve İşçi Sınıfı*] ise yeni bir örnek sunulur: Viktoryanizm kategorisi belirginliğini yitirmiş, "Viktorya dönemi" ifadesi –ki yüzyılın başından beri *Viktorya Döneminin Seçkin Kişilikleri, Viktorya Döneminin Zihin Yapısı, Viktorya Dönemi Şehirleri, Viktorya Dönemi İnsanları ve Viktorya Döneminin Diğer Sakinleri* gibi başlıklarda kendini göstermekteydi– yerini "Sınıf", "Polis", "Beden Politikası", "Endüstriyel Reform", "Siyasi Tarih" ya da "Beden Ekonomisi" gibi başlıklara bırakmıştır. Viktoryanizm ortadan kaybolmuş değildir ama kavramsal değerini açıkça yitirmiş, yüzyıl ortası kapitalizmini ya da daha genel anlamıyla iktidarını anlatan zamandizinsel bir etiket olarak varlığını sürdürmüştür.

Bu durum son kırk yılın çalışmalarında öylesine bir hal almıştır ki Viktoryanizmden bahsetmek, kapitalizmden bahset*me*menin bir yolu haline gelmiştir. Fakat bu bölümün meselesi, söz konusu kavramın iktidarın eleştirel çözümlemesi için pek çok imkân sunduğuydu. Yine de, öncelikle Viktoryanizmi Britanya tarihinden "çekip çıkarmamız" ve 19. yüzyıl burjuva Avrupa'sının karşılaştırmalı bağlamına yerleştirmemiz gerek. Mefhumu diğer ülkelere "ihraç" edelim demiyorum. Peter Gay *The Bourgeois Experience* [*Burjuva Deneyimi*] adlı kitabında bunu yapmış ve Viktorya dönemi (yarı-)Avrupa'sı gibi belirsiz bir sonuca varmıştı. Bana kalırsa Viktoryanizm kesinlikle bir Britanya özelliğidir ama

aynı zamanda, *ortak bir Avrupa sorununa bilhassa Britanyalılar tarafından verilmiş bir yanıttır*. Ulusal özgünlük, tarihsel bir kalıbın olası sonuçlarından yalnızca biri olarak korunmuştur. Böylece Viktoryanizm, Viktoryanistler için olduğu kadar, karşılaştırmalı çalışmalar yapanlar için de bir başlık haline gelmiştir.

Bu özgünlük Britanya'nın 19. yüzyıl kapitalizmi içindeki üstünlüğünden gelir. Böylece Viktoryanizm modern tarihteki kültürel hegemonyanın ilk örneği olur. Hebbel'in büyük tragedyasında Mariamne: "Her insan için gelir işte o an / Yıldızına rehberlik eden / Dizginleri kendi elinde tutabilir. Ânı yakalayamayan içinse / Dehşetli olur yalnızca..." Burjuvazi için o önemli an, 19. yüzyıl ortası Britanya'sında gelip çatmış ve yapılan tercihler, modernitenin "gerçekçi" (Marx) ya da "büyü bozumuna uğramış" (Weber) temsillerinin alaşağı edilmesine özgün katkılarını yapmışlardı. Bu bölümde tartışılan üslup araçlarını düşünelim: Cinsel arzunun anlatıyla "harekete geçirilişi", uygunsuz gerçeklerin sözdizimleriyle paranteze alınışı, eldeki mevcut gücün geçmişin haklılığıyla süslenişi, toplumsal ilişkilerin etik çerçeveyle yeniden yazılışı, sıfatlar aracılığıyla gerçekliğin üzerine eğretilemeli bir peçe örtülüşü: Modern dünyayı "anlamlı" (ya da bu örnekte "anlamsız olmayan") kılmak için pek çok yol vardır. Anlam, kesinlikten daha önemli –*çok* daha önemli– hale geliyor. Eğer erken burjuvazi, tabiri caizse bir bilgi ehli olmuşsa, Viktorya dönemindeki inkâr ve duygusallık onu bilgiden korkan ve nefret eden bir varlığa dönüştürmüştür. İşte şimdi bu varlıkla tanışmamız gerekiyor.

"Kim sevmez bilgiyi?"

Tom Brown'ın Okul Günleri adlı kitap, *Edinburgh Review* tarafından "ağırbaşlı"lık üzerine sunduğu görüşler nedeniyle seçilmiştir. Squire Brown, oğlu Rugby'ye, gitmek için ayrıl-

mak üzereyken "Kendini iyi bir araştırmacı olarak yetiştirsin diye okula gönderildiğini... mi söyleyeceğim ona?" diye sorar. "Fakat okula bunun için gönderilmedi ki," diye düzeltir kendini: "Mesele 'Yunanca edatlar ya da digama' değil, istediğim tek şey 'cesur, yardımsever, özü sözü bir İngiliz, bir centilmen ve bir Hıristiyan olması.'"[60] Cesur, içten, bir centilmen ve bir Hıristiyan; Rugby bunun içindir. Okul müdürü de (kurgusal olanı değil, gerçeği) buna katılır: Yetki verdiği yaşı büyük çocuklara "Burada bakmamız gereken şey, ilkin dinsel ve ahlâki ilkeler; ikinci olarak centilmence bir yönetim; son olarak da entelektüel kabiliyettir," diye anlatır. Entelektüel kabiliyet *üçüncü* sırada. Daha ihtiyatsız olduğu bir anında "Oğlumun aklındaki en önemli şey [fizik bilimi] olacağına," diye ekler "güneşin dünyanın etrafında döndüğünü düşünmesinden gayet memnun olurum."[61]

Dünyanın etrafında dönen güneş. Öğrenci Tom Brown'ın sağduyusu bu cümlede bahsedilen şeyden daha fazladır ama yine de romanın sonunda Rugby'den ayrılırken neyi "alıp götürmek" istersin diye sorulduğunda, verecek bir yanıtı olmadığını fark eder: "Krikette, futbolda ve diğer tüm oyunlarda bir numara olmak ve Doktor'u sevindirmek isterim... Bir de beni saygın bir şekilde Oxford'a sokacak kadar Latince ve Yunanca götürmek isterim."[62] Spor; sonra Doktor'un onayı; son olarak da baştan savma bir eğitim döngüsüne girilmesine "olanak verecek kadar" bilgi. Squire, Doktor ve Çocuk en azından bir şeyde tam olarak hemfikirdirler: Bil-

60 Thomas Hughes, *Tom Brown's Schooldays*, Oxford, 1997 (1857), s. 73-74.

61 Arnold'a ilişkin bölümler Lytton Strachey, *Eminent Victorians*, Oxford, 2003 (1918), s. 149, 153'de alıntılanmıştır. Asa Briggs başka bir unutulmaz vecizeyi alıntılar: "Çok sık rastladığımız; tüm kapsamlılığından, büyüklüğünden ve iyiliğinden soyundurulmuş salt entelektüel keskinlik, en kötü durumdaki ahmaklıktan daha çok bulandırır midemi, gözüme Mefistofeles'in ruhu gibi görünür." *Victorian People: A Reassessment of Persons and Themes*, gözden geçirilmiş baskı, Chicago, 1975 (1955), s. 144.

62 Hughes, *Tom Brown's Schooldays*, s. 313.

gi eğitim sıralanımının *en altındadır*. Kökü eski seçkinlerin askerî-Hıristiyan dünya görüşüne dayanan ve yüzyılın ortası itibariyle bu seçkinlerin en saygın okullarında (sonra da İmparatorluk'taki iş hayatlarında) yeniden canlandırılan Viktorya dönemi entelektüalizm karşıtlığının ilk damarıdır bu. Fakat bu yönde etki yapan tek kuvvet de değildir. Carlyle, *Geçmiş ve Şimdi*'de "Vurdumduymaz, anlaşılmaz görünen ve hatta somurtkan, neredeyse aptal Eylem İnsanları'nı tasasız ve eli çabuk Teori İnsanları'yla boy ölçüşürken... görmek ne kadar hoş,"[63] diye yazar. Aptal Eylem İnsanı'nın rakibini utançtan yerin dibine geçirmesi çok uzun sürmez.[64] "Tatbik ve Sebat" başlıklı bir bölümde "Okullar, akademiler ve üniversiteler" için diye yazar, "deha gerekli olmayabilir,"[65] zira hep abartılıyordur. "Evimizde, sokaklarda, tezgâh arkalarında, atölyelerde, dokuma tezgâhının ve sabanın başında, muhasebe ofisleri ve imalathanelerde günlük olarak sağlanan yaşam dersleri"[66] çok daha faydalıdır.

Okullar ve akademiler yerine atölyeler ve dokuma tezgâhları. Houghton "Sanayi devrimi bilimsel teoriye pek az şey borçludur," diye yazar, dolayısıyla "teknolojinin ilk başarıları bilimsel araştırmayı teşvik etmek yerine, iş aklına özgü entelektüalizm karşıtlığını onaylamıştır."[67] Richard Hofstadter Viktorya dönemi Britanya'sından savaş sonrası Birleşik Devletler'e kadar izini sürdüğü entelektüalizm karşıtlığı için "İşadamlarının anti-semitizmidir," benzetmesini yaparak Houghton'ın söylediklerini yankılar.[68] Ne var ki, bu ar-

63 Carlyle, *Past and Present*, s. 164.

64 Carlyle bir başka yerde "Dünyadaki bütün Uluslar içinde İngilizler lafta en aptal, eylemde en bilgeleridir. ...Sabırsızlığımız nedeniyle 'aptallık' olarak adlandırdığımız yavaşlık eğer istikrarlı bir dengenin bedeli olacaksa, biraz yavaş olmuşuz çok mu?"(s. 165-168) diye ekler.

65 Smiles, *Self-Help*, s. 90

66 *A.g.e.*, s. 20-21.

67 Houghton, *Victorian Frame of Mind*, s. 113-114

68 Richard Hofstadter, *Anti-Intellectualism in American Life*, New York, 1963, s. 4.

tık Yunanca edatları ve digamasıyla Squire Brown'ın şen şakrak barbarlığı değildir; sanayi toplumu bilgiye *ihtiyaç duyar*; fakat yalnızca *faydalı olacak kadarına*. Yine o kelime: Faydalı Bilginin Yayılması Topluluğu, *Kuzey ve Güney*'deki sanayicinin sözleri ("Okumayı ve yazmayı bilen herhangi bir kimse, sahip olduğu faydalı bilgi bakımından benimle başa baş gider"),[69] Newman'ın *The Idea of a University* [*Üniversite Fikri*] eseri ("Zihinsel kültür bilhassa *faydalıdır*"),[70] Bagehot'un Scott'ı iğnelemesi –"Böylesi faydalı bir zeka kimsede yoktu"–[71] ve sayılamayacak kadar çok olan diğer örnekler... "Faydalı" Viktoryanizmin savaş narasıdır. Bilgi kelimesinin peşinde gölge gibi dolaşan "faydalı", onu bir araca çevirir: Bilgi artık kendi başına bir amaç değildir, sıfat tarafından önceden belirlenmiş bir işleve ve sınırları çizilmiş bir ufka yönlendirilmiştir. Faydalı bilgi ya da özgürlüğün olmadığı bilgi.

Bu, Viktorya dönemi yelpazesinin "düz" ve tanınan ucunda durur. Şimdi Tennyson'a kulak verelim:

> Kim sevmez Bilgiyi? Kim dil uzatır
> Onun güzelliğine? Karışsın
> İnsanlarla ve zenginleşsin! Kim atar
> Onun temelini? Şan olsun onun yaptığı işe.[72]

Tabii, kim sevmez Bilgiyi. Fakat –

> Fakat bir ateş yanar alnında:
> Takınır o cüretli yüzünü
> Sıçrar dönüp geleceğe yönünü
> Sunar varını yoğunu arzuya.

---

69 Gaskell, *North and South*, s. 79.

70 Newman, *Idea of a University*, s. 166.

71 Walter Bagehot, "The Waverley Novels" (1858), *Literary Studies*, Londra 1891, cilt II, s. 172.

72 Tennyson, *In Memoriam*, CXIV

Büyümedi henüz, mağrur genç çağında
Yenemez içinde ölüm korkusunu.
Ne kalır, alırsan imanını, sevgisini
Çılgın Pallas'tan başka o şeytani

Dimağında? Kanı kaynar yıkmak için
Önüne çıkan bütün engeli, bu iktidar
Yarışında. Söyle anlasın yerini;
İkincidir, birinci bilmesin kendini.[73]

Büyük harfle Bilgi. Fakat "imanını, sevgisini" ondan "alırsanız" ya da okul müdürü Thomas Arnold'un dediği gibi, onu "büyük ve iyi" olandan "yoksun bırakırsanız", "büyümemiş" ve "yırtıcı" olur. Şair "dimağ" [*brain*] kelimesi ile (bu arada o da "şeytani"dir: Arnold'un "Mefisto'nun ruhu" dediği şey) mağrur [*vain*] kelimesini kullanarak uyak oluşturur. Dize kırmanın çok ender kullanıldığı bir şiirin üç yerinde arka arkaya bu tekniğin uygulanması,[74] sözdizim algımıza o kadar çok müdahale eder ki, "Söyle anlasın yerini" gibi tepeden bakan bir ifade bile şiirdeki ölçü açısından bir rahatlama yaratır. Hemen ardından, "İkincidir, birinci bilmesin kendini" dizesi gelir. Sıra önemli midir? John Morley'nin *On Compromise* (1874) [*Uzlaşma Üzerine*] adlı kitabında özdeyiş olarak kullandığı sözde, "Hakikatin ilk sıraya mı, ikinci sıraya mı yerleştirildiği her şeyi değiştirir," denir. Birinci olmak özerklik işaretidir; ikinci olmak ise tabiyet:

...İkincidir, birinci bilmesin kendini.

Üstün bir el, uysal kılmalı onu
Boşa gitmeyecekse her şey ve yol göstermeli

---

73 *A.g.e.*

74 "Şeytani / dimağında"; "yıkmak için / önüne çıkan"; "bu iktidar / yarışında". "Kim sevmez bilgiyi" ifadesinin hemen ardından kırılan üç dize ile daha çok vezinsel-sözdizimsel dengesizlik yaratılır: "uzatır / onun", "karışsın / insanlarla" ve "atar / onun temelini".

Adımlarına, yanında yürümeli
İrfan ile, sanki küçük bir çocuk gibi:

Çünkü o aklıdır bu dünyanın
Ama İrfandır tanrısal ruhu taşıyan.[75]

Üstün bir el. Zavallı bilgi. "Faydalı" olmaya zorlanmadığında bile iyi olmak zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Tek avuntusu ise güzelliğin ondan daha kötü durumda olmasıdır. *In Memoriam*'ın 20.000 kelimesi içinde "güzellik" iki kere geçer. İlki az önce alıntılanan yerde, ki orda da bilginin bir özelliği olarak ("Kim dil uzatır / Onun güzelliğine?") tanrısal bilgeliğin hizmetine koşulmuştur. İkincisi de şurada geçer:

Şunu öğrenmeli kendi donuk yaşamımdan,
Sürecek bu hayat hem de daima,
Yoksa düşer bu dünya koyu karanlığa,
Ufalanıp yok olur ne varsa var olan;

Bu yeşil yuvarlak, bu ateşten top,
Akıl almaz güzellik; pusudadır hani
Çılgın bir şairin içinde, o oturmuş çalışırken
Vicdansızca, amaçsızca.[76]

Akıl almaz güzellik. Fakat Tennyson için bu sıfat [İngilizce metinde "fantastic"] bugün taşıdığı o mutlu nitelemeyi taşımıyordu. Bu bakımdan *Pilgrim's Progress*'teki Cehalet'in "Akıl almaz" inancına benzer: Yanıltıcı, geçici, tehlikeli demektir. "Vicdansızca" çalışırken "çılgın bir şairin" (CXIV. bölümdeki "çılgın Pallas" gibi) içinde, "pusuda" bekleyen bir şeydir. Bu çılgın şair aşağıda alıntıladığım kıtanın başkahramanı olmalıdır. Oğlunun iddiasına göre, Tennyson bu şiiri yazarken "'Sanat için Sanat'ın çağrısı"ndan ilham almıştır:

75 Tennyson, *In Memoriam*, CXIII.
76 *A.g.e.*, XXXIV.

Sanat için Sanat! Selam Cehennemin asıl hakimine!
Selam sana Deha, sensin Ahlâki İradenin efendisi!
"İyi yapılmış tabloların en kirlisine
Yaklaşamaz kötü tabloların en lekesizi!"[77]

1850'ler, bir metnin "iyi olmamasına rağmen değil, aksine *iyi olmadıkları için* güzel olduğu"[78] özerk bir edebiyat alanının ortaya çıkışının *Les Fleurs du Mal* [*Kötülük Çiçekleri*] ve *Madame Bovary* tarafından muştulandığı yıllardır. Dolayısıyla evet, iyi yapılmış tabloların en kirlisine *yaklaşamaz* kötü tabloların en lekesizi. Yine *Olympia ve Maceracı Şövalye*'ye dönelim. Sanat için doğru olan bilim için de doğrudur, der Weber: "Bir şey güzel, kutsal ya da iyi olmamasına rağmen doğru olabilir."[79] *Ne* güzeldir *ne de* kutsal *ya da* iyi, doğrudur sadece: Burjuva kültürüne yenilik getiren şey, içeriğe ilişkin bir şey değil, *entelektüel alanları böylesine radikal bir şekilde birbirinden ayırması* ve "Meslek Olarak Bilim"i büyük manifestosu olarak bellemesidir. Bilim ve sanat ne "faydalı" ne de "bilge" olmalı, yalnızca kendi içsel mantıklarını izlemelidir. Özerklik. Ancak özerklik zaten, Viktorya dönemi manifestosunun karşı çıkmak için yazıldığı şeydi.

Düzyazı VI: Sis

Matthew Arnold, *Kültür ve Anarşi*'nin (1869) ikinci bölümünün girişinde "Şimdiye kadar güzelliği vurgulayıp durdum," diye yazar.[80] Öyle mi yapmıştır sahiden? Doğru, "güzellik" yalnızca on küsur sayfada 17 defa geçer fakat "mükemmelik" 105 defa, "kültür" ise 152 defa kullanılmıştır. Daha da

---

77 Hallam Tennyson, *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by his Son*, New York, 1897, s. 92.

78 Max Weber, "Science as a Profession", s. 147.

79 *A.g.e.*, s. 148.

80 Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge, 2002 (1869), s. 81.

önemlisi Arnold "güzelliğin" tek başına güzellik olarak kalmasına hiç izin vermemiş, yanına mutlaka etik bir tamamlayıcı kelime eklemiştir: "*İlahi* güzellik", "*bilgelik* ve güzellik", "insan doğasının güzelliği ve *kıymeti*", "*her yönüyle mükemmel olan insan doğası* ve güzellik fikri"(iki defa), "güzellik, uyum ve *insanın bütünlüklü mükemmelliği* fikri"(yine iki defa) ve bunların dışında güzellik ve sevimlilik hakkında yedi önemsiz çeşitleme.

Ahlâkileştirilmiş güzellik. *In Memoriam*. Fakat dahası da var. "Şimdiye kadar güzelliği ya da sevimliliği vurgulayıp durdum," diye devam ediyor Arnold: Güzellik, yani sevimlilik. Sevimlilik mi? "...çoğunlukla mükemmelliğin bir niteliği olan güzelliği ya da sevimliliği..." Güzellik ya da sevimlilik; sevimlilik ya da mükemmellik. Çin kutuları gibi. Kutu içinde kutu –"sevimliliğin ve aydınlığın mükemmelliğe dönüştürülmesinde kültür, ruhu olan bir şiir gibidir..."–[81] sonra bir başka kutu daha –"mükemmellik peşindeki bir başka çaba olan din gibi..."–[82] ve bu en sondaki kutuya erişinceye kadar böyle gider: "...çünkü mükemmellik peşindeki bir başka çaba olan din gibi... sevimlilik ve aydınlık için çalışan kişi, Tanrı'nın aklını ve iradesini hâkim kılmak için çalışan kişidir."[83]

Sis

Morley, *Uzlaşma Üzerine*'de (1874) alaycı bir şekilde "Bulanıklılık bilgeliğin anasıdır,"[84] diye yazarken, muhtemelen aklında Arnold yoktu ama varsa bile: Güzellik, sevimlilik, aydınlık, mükemmellik, şiir, din, akıl, Tanrı'nın iradesi...

81 *A.g.e.*, s. 67.
82 *A.g.e.*, s. 78.
83 *A.g.e.*
84 John Morley, *On Compromise*, Hesperides, 2006, s. 39.

Nedir bunlar? Arnold'un kavranıları çok yeni oldukları için mi ancak diğer kavramlarla ilişkilendirilerek kullanılabiliyor? Hayır, hiç de yeni değiller; belirli bir miktar müphemliğin anlamın koşulu olduğu –"çocuk", "yığın" ya da "kırmızı" gibi– bir kavram türü de değiller.[85] Bunların akışkanlığı daha ziyade kültürün temel ve değişmez *birliğini* vurgulamanın bir yoludur. Güzel olan şeyin iyi, kutsal *ve* doğru olması *da* gerekir. Kenneth Clark, gotiğin yeniden ortaya çıkışı "teknik kavranıları" yeni Parlamento Binası'na ilişkin tartışmanın "dışında bırakarak" ve "basit insani değerlere yer verilmesinin"[86] kararlaştırılmasıyla başladı, diye yazar. Basit insani değerler: Arnold, kültür ehli insanlar "bilgiyi kaba, inceliksiz, zor, soyut, mesleki ve dışa kapalı her şeyden arındırmak, insanileştirmek, kültürlülerin ve okumuşların dar çevresinin dışında etkili kılmak için emek harcadılar,"[87] diye yazar. Newman'ın *Idea of a University* [*Üniversite Fikri*] eserindeki "özgür eğitim almış"ların "rahatlığı, zarafeti ve çok yönlülüğü" dediği şey;[88] Ruskin'in "mekanik" kesinliğe karşı verdiği savaş ya da yine Arnold'un "en ayırt edici niteliğim" dediği "hoş sohbet olmak" işte budur.[89] Sonuç olarak...

Sonuç: Kültür bir meslek *olmamalıdır*. *Kültür ve Anarşi*'nin her bir sayfasına sinmiş olan sisin kaynağı budur: Bir profesyonelin yapmak zorunda olduğu mekanik tanımlara girmeden, insani değerler arasında gezinen bir heveslinin rahatlığı ve zarafeti. Arnold'un muğlaklığı sırf bu yüzden aşılmaz bir hal almıştır demiyorum. "Kültür" derken ne demek

85 Michael Dummet, "Müphemlik bazı kavramların içine işlemiştir. İstesek bile onları keskinleştiremeyiz," demek değildir bu, "fakat keskinleştirirsek kastettikleri şeyi tamamen yok etmek zorunda kalırız," diye yazar. Michael Dummett, "Wang's Paradox," ed. Rosanna Keefe ve Peter Smith, *Vagueness: A Reader*, Cambridge, MA, 1966, s. 109.

86 Clark, *Gothic Revival*, s. 102.

87 Arnold, *Culture and Anarchy*, s. 79.

88 Newman, *Idea of a University*, s. 166.

89 Stefan Collini, "Introduction", *Culture and Anarchy*, Cambridge, 2002, s. xi.

istediğini anlamak için, can sıkıcılıklarıyla ünlü formüllerini unutmamız –"düşünülmüş ve belirlenmişler içinde en iyisi": Yine sis –ve kavramın birlikte anıldığı diğer kavramlara bakmamız yeterlidir. Kültür, Devlet fikri etrafında; anarşiyse işçi sınıfı etrafında yoğunlaşırken, kültür ve anarşi karşıtlığının içinden ikinci bir karşıtlık doğmuştur.[90] Dolayısıyla evet, bu sis dağıtılabilir ve altlara gizlenmiş mesaj açığa çıkarılabilir. Peki, ya mesaj sisin *kendisiyse*? Dror Wahrmann:

> "Orta sınıf dili", ayırım yapmayan (radikal) kapsayıcılık ile keskin (muhafazakâr) dışlayıcılık arasında durur. Bu dilin savunucularının söz konusu ince çizgide yürüyebilme yeteneği... sosyal ifade bakımından *"orta sınıf" dilinin doğası gereği müphem oluşuna* dayandırılmıştır. Savunucularının pek azı bunu tanımlamayı ya da göndergelerini açıkça belirtmeyi seçmiştir.[91]

Doğası gereği müphem. Başka bir yerde, orta sınıf kategorisinin "toplumsal yapılar bakımından doğası gereği bir müphemliği" vardır "ve aslında bu müphemlik, çoğunlukla bunu kullanan kişilerin amacına hizmet etmiştir."[92] diye ekler. Müphemlik belagati ile İngiliz dilinden "burjuva"yı kovan bu kavram arasındaki bilinçli yakınlık mükemmeldir.

---

90 Arnold, ikinci bölümün sonlarına yaklaşırken "Kültür bir devlet fikrini ima eder. Sıradan benliğimizde sağlam bir Devlet-iktidarının temelini bulamayız; kültür, iyi benliklerimizde bunun olduğu imasını yapar." (*Kültür ve Anarşi*, s. 99) diye yazar. "Sonuç" bölümü: "Dolayısıyla bizim gözümüzde, başında kim olursa olsun devletin yapısı ve harici düzeni kutsaldır ve bize Devlet'e ilişkin duymayı öğrettiği umutlar ve tasarılar nedeniyledir ki, kültür anarşinin en kararlı düşmanıdır." (s. 181). Anarşi kavramının somut bir toplumsal göndergesi olduğu durumlarda, kavram hep işçi sınıfı kökenli "Hyde Park görgüsüzlüğü" ile ilişkilendirilir (s. 89). Arnold, utanma duygusunu yitirdiği bir anda "canının istediğini yapanların yalnızca barbarlar ve kültürsüzler olduğu zamanlarda, kişinin canının istediğini yapması uygundu, fakat artık avam da canının istediğini yapmaya yelteniyor ve işin tadı kaçıyor, anarşi doğuyor," diye yazar (s. 120).

91 Wahrman, *Imagining the Middle Class*, s. 55-6.

92 *A.g.e.*, s. 8, 16.

Bu anlamsal tercih simgesel bir gizleme girişimi olmuştur, diye yazmıştım "Giriş" bölümünde; fakat küçük Gotik kulelerden Hıristiyan centilmenlerine, Tennyson'un uç uca eklenen bağlaçlı cümlelerinden [*hypotaxis*] Conrad'ın arasözlerine, Carlyle'ın önderlerine, herkesi ahlâkileştiren sıfatlarına ve hevesle teşvik ettiği ağırbaşlılığına varıncaya dek Viktoryanizmin kendisi uzun bir gizleme öyküsüdür. Müphemlik bu hayaletlerin gün ışığında da hayatta kalmasına imkân tanıyan şey, düzyazının "şaşmaz katiyeti"ni ve onunla birlikte burjuva edebiyatının büyük entelektüel iddiasını da örtbas eden sistir.[93]

93 Önceki eseri *Men of Property* [*Mülk Ehli*] ile Viktorya dönemi üst sınıflarına ilişkin temel bir çalışmaya imza atan W. D. Rubinstein, *Capitalism, Culture and Decline in Britain 1750-1990* [*Britanya'da Kapitalizm, Kültür ve Çöküş*] eserinde tam tersini ileri sürer: "19. yüzyıl boyunca eğitimli İngiliz nesri ve söylemi daha fazla açıklığa, inandırıcılığa ve özlülüğe doğru bir evrim geçirdi, şimdi İngiliz nesrinin en iyi örnekleriyle ve bizim rasyonalite ve moderniteyle birlikte andığımız kesin, iyi tanımlanmış, sınırları belirlenmiş yazım tarzlarıyla ilişkilendirdiğimiz zarafete ve kesinliğe sahip oldu" (*Capitalism, Culture and Decline in Britain 1750-1990*, Londra/New York, 1993, s. 87). Rubinstein'ın bunu örnekleyen iki alıntısı –biri Orwell'in "Politics and the English Language" ve diğeri şaşırtıcı bir şekilde Nock'un *Historic Railway Disasters* adlı eseridir– gerçekten de açık ve inandırıcıdır. Fakat İngilizcedeki nesrin iki yüzyılını temsil ediyorlar mı? En azından Orwell buna karşı çıkacaktır. Zaten tam da Rubinstein'ın alıntıladığı deneme "modern İngiliz nesrinin en dikkat çeken özelliği" olarak "müphemliği ve düpedüz bir beceriksizliği" gösterir. Bkz. George Orwell, "Politics and the English Language"(1946) *Collected Essays, Journalism, and Letters*, ed. Sonia Orwell ve Ian Angus, Harmondsworth 1972, cilt IV, s. 158-159.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

"Ulusal Şekil Bozuklukları": Yarı-Çevredeki Dönüşümler

Balzac, Machado ve para

Kayıp Hayaller'in kahramanı Lucien de Rubempré, Paris'e geldikten kısa bir süre sonra ilk romanının el yazmalarını belki beğenir de yayımlamak ister umuduyla kitapçı Doguereau'ya verir. Genç yazarın yeteneğiyle şaşkına dönen Doguereau ona bin frank teklif etmeye karar verir; ne var ki, Lucien'in adresini ararken fikrini değiştirir: "Böyle bir yeri mekân bellemiş genç bir adam," der kendi kendine, "mütevazı zevklere sahiptir... 800 frank ödesem yeter."[1] Ev sahibesinden Lucien'in dördüncü katta, çatının hemen altında yaşadığını öğrenir: 600 frank. Kapıyı çalar ve bir kase süt ile bir parça ekmekten ibaret "acınası çıplaklıktaki" bir odayla karşılaşır. "İşte Mösyö, Jean-Jacques böyle yaşıyordu," diye haykırır Doguereau, "dehanın ateşi böyle mekânlarda yanar ve başyapıtlar böyle yazılır." Böylece 400 frank önerir.

Yarım yüzyıl sonra, çok benzer bir olay Machado'nun, *Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (1881) [*Ölümünün Ardından*

1 Balzac, *Lost Illusions*, s. 205

Bras Cubas'ın Hatıratı] isimli eserinde meydana gelir. Coimbra'dan Lizbon'a giderken eşeği, Brás'ı sırtından atınca ayağı üzengiye takılır ve eşek koşmaya başlar. Eğer bir katırcı "biraz zahmeti ve tehlikeyi göze alıp" eşeği durdurmasa, işin sonu kötüye gidebilirdi – "Kafa kırılabilir, kan oturabilir [*congestion*], iç kanama olabilirdi." Olayın heyecanıyla Brás kesesindeki beş altının üçünü ona vermeye karar verir; ne var ki doğrulmaya çalışırken "Bu kadar bahşiş fazla olabilir, iki altın kâfi," diye düşünmeye başlar. Üzerinden biraz daha zaman geçince, "Aslında, bir altın onu mutluluktan havalara uçurmak için yeterlidir," der kendi kendine. Nihayetinde Brás katırcıya bir gümüş verir ve uzaklaşırken "canı biraz sıkkın"dır: "Hakkını iyi ödedim, hatta biraz fazla iyi. Yeleğime bakarken... elime bakır paralar gelmişti... gümüş yerine keşke bunları verseydim." Katırcının orada oluşu, olaydaki "kişisel faziletinden" ziyade "tanrının takdirinin bir aracı" olduğunu göstermiyor muydu? Bu düşünce, der Brás "beni kahretti, kendime müsrif dedim, ...(neden açık konuşmayayım ki?) pişman oldum."[2]

Bir kişinin emeğine karşılık olarak mümkün olan en az paranın nasıl ödenebileceğine ilişkin iki olay. Fakat ikisinin mantığı birbirinden son derece farklı. Edebi karakterler içerisinde "kişileşmiş sermaye"ye en yakın duran Doguereau'da kişisel duygular asla denkleme dahil edilmez; sokağı, binayı, odayı gözlemler ve Lucien'in piyasa değerine ilişkin nesnel bir değerlendirme ileri sürer: Eğer kişi bir tavan arasında ekmek ve sütle yaşıyorsa, fiyat düşer. Doguereau'nun aksine, Brás'ın peş peşe gelen dürtülerinde nesnellikten eser yoktur. Roberto Schwarz'ın, Machado'nun eserinin merkezi olarak gördüğü "burjuva gerçekliğinin kişisel keyfiyete tabi tutulması"[3] vardır yalnızca: Bu, "amacında hiçbir

---

2 *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, Oxford, 1997 (1881), s. 47-48.

3 Roberto Schwarz, "The Poor Old Woman and Her Portraitist" *Misplaced Ideas*, Londra, 1992, s. 94.

süreklilik"[4] olmayan "kaprisin zaferi"dir.[5] Kapris; *capricho*; İtalyanca *capra*, keçi demektir. Keçinin öngörülemez hareketlerine gönderme yapan kavram, bir çocuksuluk imasını da yitirmemiştir. Machado'nun asla olgunlaşmayacak kahramanları söz konusu olduğunda, küçük şeyler büyüyüverir ve önemli şeyler ufalanıp kaybolur: *Quincas Borba*'daki (1891) bir karakter canı isteyince ve sadece vakit geçsin diye bir idamı izlemeye gider; *Dom Casmurro*'nun (1899) başkahramanı Bento ise hayallere daldığı bir öğleden sonrayı –ölerek– mahvettiği için arkadaşına kızar. "Eğer Manduca ölmek için birkaç saat bekleyebilseydi, uyumsuz bir nota gelip ruhumun ezgilerini bölmeyecekti. Ne diye yarım saat önce ölürsün? Ölmek için başka zaman mı kalmadı?"[6]

Hiçbir şeyin doğru ölçüsünün kalmadığı yerde, "orantısız" (Sianne Ngai) bir rahatsızlık hissi gelişir.[7] *Brás Cubas*'ın 31. Bölüm'ünde kara bir kelebek Brás'ın odasına girer ve bir resmin üzerine konar. "Kanatlarını kıpırdatmaya başladığında yaptığı o yumuşak harekette... beni çok rahatsız eden bir alaycılık vardı."[8] Birkaç dakika sonra Brás, bir "sinir krizi" geçirir ve bir havlu alıp kelebeğe vurur. Öldürmek için mi? Aslında değil – elbette bir kelebeğe havluyla vurursanız, ölmesi muhtemeldir ama Brás bu kuvvetli ihtimali hesaba katmaz. Romanda sık sık benzer durumlar gerçekleştiği üzere kelebek ölmez, Brás da yaptıklarından "pişmanlık" duyacak vakti bulur –Machado'nun karakterleri *her zaman* pişmanlık duyar– ve kendi kendini aklamanın hissettirdiği sıcak bir duygunun keyfini sürer. Ancak daha sonra kelebek ölür.

---

4 Roberto Schwarz, "Complex, Modern, National, and Negative," *Misplaced Ideas*, s. 89.

5 Roberto Schwarz, *A Master on the Periphery of Capitalism*, Durham, NC, 2001, (1990), s. 33.

6 J. M. Machado de Assis, *Dom Casmurro*, Oxford, 1997, s. 152.

7 Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, MA, 2005, s. 175.

8 J. M. Machado de Assis, *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, s. 61.

Buradan da ikinci bir rahatsızlık dalgası ve ikinci bir aklama yükselir: "Biraz üzgün ve rahatsızdım, 'Niye mavi değildi kahrolası?' dedim kendi kendime. Yaptığım kötülük karşısında bu düşünceyle –kelebekler ortaya çıktığından beri ortaya atılmış en derin düşüncelerden biriydi– avundum ve kendimle barıştım."[9]

Özgün metinlerde "Kara Kelebek" 800 kelime, katırcının bölümü 900 kelime, *Don Casmurro*'daki Manduca'nın ölümü 700 kelime uzunluğundadır. Kaprisin anlatı temposu üzerindeki etkisidir bu: Schwarz'ın sözlerini tekrar edecek olursak "amaçta hiçbir sürekliliğin olmayışı"dır; olay örgüsü birçok ufak bölüme dağılmıştır –*Brás Cubas*'ta 160; *Dom Casmurro*'da 148; *Quincas Borba*'da 201 bölüm vardır– ve bir iki sayfa içinde bir tema ortaya atılır, geliştirilir, abartılır ve bir kenara bırakılır. Her bölümün sonunda, kaprisin etkisiyle geriye dönülüp neler olup bittiğine bakılır ve omuz silkilir: Böyle olmayabilirdi. Böyle *olmamalıydı*. Niye mavi değildi? Niye yarım saat önce öldü? Bu, burjuva gerçeklik ilkesine cepheden bir saldırıdır ve doruğuna Bento'nun kendi geliştirdiği harika çift kayıt usulü muhasebe defteriyle ulaşır. Alacaklının Tanrı olduğu son derece doğru bir bilanço:

> Küçüklüğümden beri Tanrı'dan iyilik isteyip, eğer yerine getirirse dua etme sözü vermeyi alışkanlık haline getirmiştim. İlk dualarımı ettim, sonrakileri savsakladım, yığıldıkça yavaş yavaş unutuldular. Böyle böyle yirmiye, otuza elliye kadar gittim. Yüz oldu, şimdi de bin oldu. ...Tutulmamış sözlerle yüklüydüm. Sonuncuda, Santa Teresa'ya gideceğim bir öğleden sonra yağmur yağmazsa Meryem Ana'nın ruhuna iki yüz kere tespih çekip dua etme sözü vermiştim. Yağmur yağmadı ama dua da etmedim.[10]

---

9 *A.g.e.*, s. 62.

10 J. M. Machado de Assis, *Dom Casmurro*, s. 41.

Tutulmamış sözlerle yüklü. Bento'nun annesi ilk çocuğu ölünce eğer sonraki çocuğu hayatta kalırsa onu rahip yapacağına yemin eder. Çocuk doğar ve yaşar; şimdi "borcunu ödemelidir."[11] Fakat ödemek istemiyordur. Bir hayli kafa patlattıktan sonra, bir aile dostu kusursuz çözümü bulur: "Tanrı'ya bir rahip verme sözü" verdiyse, *verecektir*, ancak bu Bento olmayacaktır. "Rahatlıkla bir öksüzü alıp, din görevlisi yapabilir," diye açıklar, "parasal açıdan da kolay bir iştir bu. ...Öksüz dediğin öyle büyük lükslere ihtiyaç duymaz..."[12] Daha da hüzünlüsü –ve groteski– Pérez Galdós'un kalpsiz tefecisi Torquemada'nın, oğlu ölüm döşeğindeyken çekmecesinden bir tomar para alıp, gece gece dilenci aramaya koşmasıdır. Daha sonra kendi ölümü yaklaştığında, hemen aile papazına sorar: "Ruhumu kurtarmam için ne yapmam gerek? Hızlıca ve sade bir biçimde açıklayın, hani ticarette yaptıkları gibi."[13] Tefeci ve günah çıkaran papaz arasında, ortaçağ Hıristiyanlığının ölüm döşeği sahnelerini[14] andıran uzun bir mücadele başlar ve Torquemada'nın son nefesinde söylediği söz –"Değiştirme!" [*Conversion!*]–* herkesi şüphe içinde bırakıncaya dek devam eder: Ruhunu mu kastetti, yoksa ulusal borçtan elde edilebilecek kârları mı?

Dinin emirleri, paranın hileleriyle birbirine karışmıştır. Modern dünya sisteminin sınırlarına doğru ilerlerken eski metafizik ile yeni nakit bağı arasındaki bu tuhaf kucaklaşma, tekrar Schwarz'dan alıntılayacak olursak "sermayenin grotesk ve yıkıcı yürüyüşünün" yarattığı "ulusal şekil

---

11 *A.g.e.*, s. 82.

12 *A.g.e.*, s. 171.

13 Benito Pérez Galdós, *Torquemada*, New York, 1986 (1889-1896), s. 534.

14 Bkz. Jacques LeGoff, *Your Money or Your Life: Economy and Religion in the Middle Ages*, New York, 1990 (1986), çeşitli sayfalar.

(*) Conversion kavramı, İngilizce'de hem "din değiştirme" hem de (parayı, borçları) tahvil etme anlamına gelir – ç.n.

bozuklukları"nın bir işaretidir.[15] Madrid'den, ufak bir Sicilya kasabasından, Polonya ya da Rusya'dan çıkan öyküler arasında elbette farklılıklar vardır ama kapitalizm ve eski rejimin çatışmalı bir aradalığı ve ikincisinin –en azından geçici olan– zaferi hepsinde ortaktır. Bu durum da aralarında güçlü bir akrabalık bağı yaratır. Bu kısım, burjuvanın yenilgilerinin bir günlüğüdür.

Anahtar sözcük VII: "*Roba*"

Verga, *I Malavoglia*'nın (1881) önsözünde sonraki romanımın başkahramanı bir "tipo borghese" olacak diye yazar: O dönemin Sicilya'sında yeni bir toplumsal kategori. Gerçekten de, *Mastro-Don Gesualdo*'nun (1889) kahramanı romanın başlarındaki bir partide kasabanın eski seçkinleriyle ilk kez haşır neşir olduğunda, yeni bir insan türüne aitmiş gibi görünmeye başlar: Kıskanç ve art niyetli yerli kodamanlar etrafını sarıp, kendisinin ilk büyük borcu hakkında riyakâr bir kaygıyla sorular sorarlar ve o da "sakince", "sessizce", "ölçülü bir şekilde" yanıt verir: "Geceleri gözüme uyku girmedi."[16] Gözüme uyku girmedi: Duygu güçlüdür, tıpkı Gesualdo'nun açıklığı, netliği gibi. Ötekiler sağa sola koşuştururken ve ufak tamahların, kaçamak cinsel arzuların ya da düpedüz fiziksel açlığın tuzağına düşmüşken Gesualdo "ciddi, eli çenesinde, tek kelime etmeden" kalır.[17] Aynı şey kasabanın kamu arazileri için yapılan yıllık açık arttırmada da tekrarlanır: "'Bir gine on beş!.. Bir!.. İki!..', 'İki gine,' diye yanıtladı Don Gesualdo hissizce."[18] Kodamanlar bağırır,

15 Roberto Schwarz, "Who Can Tell Me That This Character Is Not Brazil?", *Misplaced Ideas*, Londra, 1992, s. 103.

16 D. H. Lawrence'ın 1923 tarihli *Mastro-Don Gesualdo* (Westport, 1976, s. 54) çevirisini mümkün olduğunca az değişiklik yaparak kullandım.

17 *A.g.e.*, s. 63.

18 *A.g.e.*, s. 165.

el kol hareketleri yapıp tehdit ve küfürler savururlar; Gesualdo oturduğu yerde, sessiz, nazik, "dizlerinin üzerine açtığı not defterindeki hesaplarını sessizce incelemeye devam etti. Sonra başını kaldırdı ve sakin bir sesle karşılık verdi..."[19]

Sicilya'da bir burjuva. Jürgen Kocka "Geç gelişen ülkelerde sanayi öncesi dönemden sanayi dönemine geçişte devamlılık daha azdır," diye yazar. İlk girişimciler "daha önce sanayileşen ülkelere kıyasla yeni insan" olmaya daha meyillidirler.[20] Doğru: Gesualdo İngiliz edebiyatının tahayyül edemeyeceği kadar yeni bir adamdır. Dickens'in Bounderby'si öyle olduğunu iddia eder ama değildir ya da Craik'in Halifax'ı her ne kadar yoksul olsa da "bir centilmenin oğlu"dur. Fakat hiçbir yeni adam kolay bir biçimde "yeni" oluvermez. Eski dünya ona direnir, planlarını değiştirmeye zorlar ve Gesualdo örneğinde bu baskı kitabın başlığına kadar girmiştir: *Mastro-Don Gesualdo.* Küçük zanaatkâra –ya da Gesualdo'nun başlangıçta olduğu gibi beden emekçisine bile– 19. yüzyıl Sicilya'sında "mastro" denirdi. Fakat mastro-*don* (hemen hemen İngilizcedeki "sir"e karşılık gelir), eski egemen sınıflar için düzenli olarak kullanılan saygı unvanıdır. "Başkahramanın unvanını mastro-don olarak bırak," diye yazar Verga Fransız çevirmenine, "çünkü insanların, zenginleşmiş işçiye kötü niyetle verdikleri alaycı takma ismi vurguluyor."[21] *Operaio arricchito* [*zenginleşmiş işçi*]: Verga işçi olmayı Gesualdo'nun özü, zenginliği ise onun şartlı

---

19 *A.g.e.* Verga kahramanı için doğru tonu bulmak amacıyla son taslağa kadar sıkı çalışmasına devam etmişti. Örneğin, kitabın sondan bir önceki basımında Gesualdo'ya gelecekteki yatırımları sorulduğunda, "Aklı altınında kalan bir köylünün bütün huysuzluğunu takınıp, keskin parlak dişlerini sergileyen bir sırıtışla yanıt verdi,"(*Mastro-Don Gesualdo*, 1888'deki şekliyle, Turin, 1993, s. 503) diye yanıt verir; bir yıl sonra metnin son halinde bu bölüm tamamen atılmıştır ve Gesualdo yalnızca "Elimizden geleni yapıyoruz..." diye yanıt verir.

20 Jürgen Kocka, "Entrepreneurship in a Latecomer Country," *Industrial Culture and Bourgeois Society*, s. 71.

21 Giovanni Verga, *Lettere al suo traduttore*, ed. F. Chiappelli, Firenze, 1954, s. 139.

yüklemi olarak konumlandırır ve Gesualdo başlangıçta olduğu "işçinin" üzerine ne kadar çıkarsa çıksın, sentorlarınkine benzeyen takma ismi sonuna kadar isminin önünde kalacaktır. İşlerin değişiyormuş gibi göründüğü anlar vardır[22] ama "mastro"dan "don"a geçiş asla kesin değildir ve Gesualdo'nun zenginliği kıskanılınca ya da zalimane bir şekilde ölmek üzereyken hemen geri alınır. Kasabanın kodamanlarının kendisiyle doğrudan konuşurken özenle "don Gesualdo" dediği ama duyamayacak kadar uzağa gittiğinde aşağılayıcı bir şekilde tekrar "mastro-don"a döndükleri o partiden hiç ayrılmamış gibidir.[23]

Mastro ve don: İki eski rejim belirtkesi. Ya burjuva? Romanın başında Gesualdo yağ presi üzerinde yapılan çalışmayı denetlemeye gider; yağmur yağıyordur ve işçiler bir yere sığınmışlar, para atmaca [*pitch-penny*] oynuyorlardır. Onları aşağıladıktan sonra –"Şahane!.. Çok güzel!.. Rahatınızı bozmayın!.. Devam, nasılsa maaşınız veriliyor!"–[24] Gesualdo işçilerin yanına gider ve en tehlikeli yere, kaldırılması gereken değirmen taşının altına girer:

> Şu çubuğu ver bana! Korkmuyorum!.. Siz burada gevezelik ederken zaman geçiyor! Fakat maaşınız aynı kalıyor, değil mi?.. Ben sanki size verdiğim parayı hırsızlık yaparak kazanıyorum!.. Kaldır! O taraftan! Siz beni merak etmeyin, derim nasırlıdır! Hazır!.. kaldır... İsa sen yardım et!.. Meryem'e şükür!.. biraz daha!.. Ah, Mariano! Azizler ve şey-

---

22 Örneğin kitabın başındaki partide, bir uşak kendisine "mastro-don Gesualdo," diye seslenince ev sahibesi hemen müdahale eder – "Hayvan! Don Gesualdo Motta diyeceksin, gerizekalı!"(s. 36). Emekçilere, köylülere ya da uşaklara seslenirken yaygın olarak ön ismin kullanılması, "mastro-don Gesualdo"nun "don Gesualdo Motta"ya dönüşümünü daha da manidar kılar.

23 Verga'nın sürekli olarak serbest dolaylı üsluba sığınması, sesi öyküdeki karakterlerin seslerinden farklı olan bir "anlatıcı" fikrini sorgulanabilir kılmasına rağmen bu anlatıcı kitap boyunca "mastro-don" ifadesini kullanır.

24 Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, s. 69.

tanlar, geberttin beni! Kaldır!.. Meryem'e şükür!.. Ha gayret! Ha gayret!.. Kaldır!.. Sen orda ne yapıyorsun, aptal?.. Kaldır!.. Geliyor!.. Yaptık işte!.. Bir daha!.. O taraftan!.. Papa'ya bir şey olmaz merak etmeyin!.. İhtiyaç... şimdi! Şimdi!.. İhtiyaç kurdu... tekrar!.. Kaldır!.. kurdu ormandan çıkarırmış![25]

Nefes nefese haykırışlardan oluşan bu muazzam yapıda, Gesualdo bir yandan işçilerden biri gibi konuşup (geliyor!.. Yaptık işte!) ortak bir dinsel temele (İsa sen yardım et!.. Meryem'e şükür!) ya da özdeyişe (İhtiyaç, kurdu ormandan çıkarırmış!) başvururken, sırası geldiğinde kendisiyle tartışılması imkânsız, ağzı bozuk efendiye de dönüşür (Mariano! Azizler ve şeytanlar, geberttin beni!.. Sen orda ne yapıyorsun, aptal?). Ne işçi ne efendi olan ciddi, sessiz, hissiz ve sakin "tipo borghese" iki eski kategoriye ayrışıvermiştir. Kendini etraftan soyutlayışı, irrasyonel dürtüler tarafından paramparça edilmiştir. Aynı zamanda Gesualdo'nun ortağı olan manastır rahibi Lupi "O kadar çok paran var, yine de ruhunu Azrail'in önüne atıyorsun!"[26] diye feryat eder, haklıdır da. Gesualdo'nun değirmen taşının altına girip hayatını riske atmasında (sonrasında da köprüyü bile yıkan nehre girmesinde) açıklanamayan bir şey vardır. Fakat bu bakımdan yalnız değildir. Yarı-çevreden bir başka işçi-girişimci olan Gorki'nin Ilya Artamanov'u işçileriyle bir bayram kutlamasının ardından kuma sıkışmış büyük bir kazan olduğunu fark edip, Gesualdo gibi kazanı kendi elleriyle kaldırmaya girişir; Gesualdo'dan daha talihsiz olan kahramanın bir damarı kesilir ve ölür.[27] İnsan merak eder: Yer çekimi gücüne karşı verilen Sisifosvari mücadeleleri anlatan ve neredey-

---

25 *A.g.e.*, s. 71

26 *A.g.e.*, s. 74.

27 Maxim Gorky, *Decadence*, Lincoln, NE, 1984 (*The Artamanov's Business*, 1925), s. 80.

se efsanevi bir vahşiliğe sahip bu sahnelerin nedeni nedir? Neden adasında yalnız olan Robinson böyle şeyler yapmaz? Gesualdo neden hayatını böylesine riske atar?

Böyle yapar, çünkü zenginliğinin yok olacağından korkar: Romanın tek huzurlu ânı olan Canziria "idili"ne bile bir korku eşlik eder. Gesualdo, kasabadan uzaktaki bu küçük evde "yüreğinin kabardığını hissetti. Pek çok güzel hatıra geldi aklına."[28] Güzel mi? Roman böyle demiyor. "O depoağılı yaparken sırtında kaç taş taşımıştı!" diye devam eder anlatı, "kaç günü ekmeksiz geçmişti":

> Şurada, burada, güneş altında, rüzgârda ve yağmurda, hep hareketli, hep yorgun, hep ayaktaydı; aklına düşüncelerin ağırlığı çökmüş, yüreği endişeyle dolu, kemikleri bitkinlikten kırılacak gibi; bir ahırın köşesinde, bir çitin arkasında, bahçede, nerede ne zaman yapabilirse sırtını taşlara verip bir iki saat kestirmiş; artık o sırada her neredeyse, katırın semerinin üzerinde, bir zeytin ağacının gölgesinde, bir hendeğin kenarında, bir sivrisinek sürüsünün ortasında sıtmaya tutulmuşken bir parça bayat esmer ekmek yemişti. – Tatil yok, Pazar günü yok, ağız dolusu bir kahkaha hiç yok, herkes ondan bir şey isterdi, zamanını, emeğini ya da parasını. ...Köyde onun düşmanı ya da tehlikeli ve korkulan dostu olmayan tek bir kişi yoktu. – Para kazanma telaşını ya da kötü haberlerin vurduğu darbeyi, bir ihtiyacını gidermek için koşuşturmasını hep gizlemek zorunda olmak; yüzü hep ifadesiz, gözleri tetikte, ağzını olur olmaz şeylere açmadan![29]

Yorgun, ayakta, rüzgâr, yağmur, ağır, kırılacak gibi, endişe, bitkinlik, korku, bayat ekmek, sıtma, sivrisinekler ve düşmanlar... Niçin? *La roba* için. Lawrance bu kavramı

---

28 Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, s. 85.

29 *A.g.e.*, s. 87-88.

"mülkiyet" diye çevirir, zaten İngilizcede daha iyi bir karşılığı da yoktur.[30] Fakat *roba*da –ki Verga'nın romanında yüz defadan fazla geçer ve romanın her yerine sinmiştir– "mülkiyet"in asla sahip olamayacağı duygusal bir anlam vardır. Gesualdo, kendi sonuna yaklaşırken "O öldükten sonra mülkünü kim savunacak?" diye düşünür: "Heyhat, zavallı mülkiyet!"[31] Heyhat, zavallı mülkiyet mi? Kulağa neredeyse grotesk geliyor ama *povera roba* öyle gelmez. Çünkü *roba* soyut bir kavram değildir; toprak, binalar, hayvanlar, tarlalar, ağaçlar demektir. Yoksullar arasında, gündelik yaşamın nesneleri *roba'dır*. *Roba* görülebilir, koklanabilir ve ona dokunulabilir; fiziksel bir varlığı vardır, çoğunlukla canlıdır. Yeni adamı ve gururlu soylu kadın Rubiera'yı birleştiren eski bir mefhumdur.[32] Fakat *roba* Sicilya'dan da eskidir; kökeni Germen *raub*'dur: Ganimet, av, yağmada elde edilen mal demektir (İtalyancadaki *rubare*, yani "çalmak" da buradan gelir). Nietzsche'nin *Soykütüğü*'ndeki *Raubtiere*'yı –sarışın "avcı canavarlar"– akla getirmek belki biraz aşırıya kaçmak olur ama Marx'ın "ilkel birikim"indeki "üzerinden kan ve kir damlayan sermaye"nin izi kesinlikle burada mevcuttur. Rubiera'nın "*roba*'sına istiridye gibi sıkışmış olması"ndan tutun da[33] "Gözünü *roba* hırsı bürümüş bir adam olan Gesualdo'nun sanki lezzetli bir lokmanın tadını almışçasına dilini dudaklarında gezdirmesi"ne[34] kadar, yırtıcı bir canlılık roman boyunca *roba*'yı izler. Auerbach'ın, Balzac'ın harika be-

---

30 Giovanni Cecchetti'nin son dönemde yaptığı bir çeviride de tercih mülkiyetten yana kullanılmıştır (Berkeley, CA, 1979).

31 Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, s. 436.

32 *Roba* meselesinde Rubiera ve Gesualdo birbirine çok yakındır: Gesualdo'nun "Çalışarak harcadım kendimi... *Roba* peşinde hayatımı harcadım..." (s. 188) demesi, Rubiera'nın "[Atalarım] kendilerini çalışmakla harcamadılar, *roba*ları da başkalarının eline geçti."(s. 32) demesiyle tekrarlanır. Bu ve benzeri sözel koşutluklar rahatlıkla çoğaltılabilir.

33 Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, s. 279.

34 *A.g.e.*, s. 282.

timlemeleri için dediği gibi "insan ve şeyin birleşimi"nden çok daha fazla şeydir bu; *roba* Madame Vacquer'in kıyafetleri gibi ikinci bir deri değildir; *roba*, köprüsünün çökmesiyle Gesualdo'nun "suya karışıp israf olduğunu" gördüğü "kan"dır. *Roba* hayattır, kapitalizmin bir çevre ülkede başarılı olabilmesi için şöyle ya da böyle ihtiyaç duyduğu enerji fazlasıdır. *Roba* hayattır, dolayısıyla aynı zamanda ve kaçınılmaz bir biçimde, ölümdür: Kaybedileceğine ilişkin irrasyonel ve bunaltıcı korku buradan gelir. Yatağında felç olmuş halde yatarken "Katil!" diye bağırır Rubiera hovarda oğluna: "Hayır! *Roba*'mı tüketmesine izin vermeyeceğim!" Gesualdo ölürken "çaresizlik içinde (*disperata come lui*) *roba*'sının da onunla gelmesini"[35] ister. "La roba" başlıklı kısa öykünün başkahramanı olan Mazzarò'ya "*roba*'nı bırakma ve ruhu üzerine düşünme zamanı geldi" denilince, elinde bir bastonla delirmiş gibi sendeleyerek avluya yürür "ve ördekleriyle hindilerini öldürürken '*Roba mia, roba mia*, sen de benimle gel!' diye ağlar."

Roba'nın soyut bir mülkiyet olmaması gibi, Gesualdo da burjuva kahramanların tüm ilginçliğini yok eden "kişileşmiş sermaye" değildir. İkisi de somuttur, canlıdır. Bu yüzden akılda kalıcı ve kırılgandırlar. Gesualdo ölünce ve *roba*'sı "çok centilmen" üvey oğlu Leyra Dükü'ne gidince, eski rejimin suları Verga'nın *tipo borghese*'sinin üzerini sonsuza dek örter.

Eski rejimin dayanıklılığı I: *Bez Bebek*

Prus'un *Bez Bebek* (1890) isimli romanının başkahramanı olan Stanislaw Wokulski, romanın ilk bölümünde birtakım Varşovalı restoran müdavimi tarafından tanıtılır. İşlevleri bakımından güvenilmez bir koro olarak Verga'nın par-

35 *A.g.e.*, s. 429-430.

tisindeki kodamanlara benzeyen bu müdavimler, "rahat bir yaşam sürmesine rağmen" tüm parasını bırakıp "savaştan bir servet kazanmak için" Polonya'yı terk eden bu adamın eşine rastlanmadık tuhaflığını yüksek sesle tartışırlar: "Adamın gözü milyonlardaydı."[36] *Bez Bebek*'in zaman zaman da anlatıcısı olan çekingen kâtibi Ignacy Rzecki'ye anlattığı üzere, gerçekten de "kurşunların, süngülerin ve karahummanın göbeğinde"[37] milyonlar kazanır. Fakat Wokulski basit bir kapitalist maceraperest değildir. Gençliğinde bir garson olarak çalışırken üniversiteye gitmiş, Polonya ve Avrupa edebiyatı okumuş; daha sonra da Paris'te modern teknolojiye ilgi duymaya başlamıştır. Hem mülk hem de kültür bakımından burjuvadır ama yalnızca bunlardan da ibaret değildir: 1863 yılında Polonya'daki Rus işgaline karşı başlayan ayaklanmaya katılır ve Sibirya'ya sürgün edilir. Neticede belki de 19. yüzyıl edebiyatının en bütünlüklü burjuva kahramanıdır: Mali açıdan zehir gibi bir zekâsı vardır, entelektüel bakımdan meraklı ve siyasal açıdan gözüpektir. Fakat vahim bir kusuru vardır: Genç kontes Isabella Lecki'ye vurulmuştur. Her türden tesadüfi olayı, Isabella'nın kendisine karşı olan hislerinin bir alameti olarak kabul etmeye başlar ve anlatıcı bu durumu, "Gerçekçi aklında batıl inancı andıran bir şey filizlenmeye başlamıştı,"[38] diye yorumlar. "İçimde iki adam var," der Wokulski kendi kendine: "Biri çok aklı başında, diğeri ise akıl hastası."[39] *Bez Bebek* ilerledikçe, akıl hastası galip gelir.

Galip gelir. Çünkü "La roba"daki Mazzarò'nun kendi hayvanlarını katletmesinden, Galdós'un *La de Bringas* (1884) adlı eserindeki Rosalía Bringas'ın "alışveriş çılgınlığı"na ya

36 Boleslaw Prus, *The Doll*, New York, 1972 (1890), s. 1-4.

37 *A.g.e.*, s. 29.

38 *A.g.e.*, s. 195.

39 *A.g.e.*, s. 235.

da *Fortunata y Jacinta* (1887) romanındaki Guillermina Pacheco'nun "militan hayırseverliğine" kadar yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'nın yarı çevresi olan ülkelerde akıl hastalığı bir salgındır. Torquemada, destanının başında ve sonunda iki kere aklını yitirir; Machado'nun Quincas Borba'sı köpeğine "insan gibi" davranılmasını buyuran bir vasiyet bırakır; Matilde Serao'nun Napoliten freski *Il paese di cuccagna* (1890) piyango konusundaki batıl inançların adeta bir kaleydoskobudur; Dostoyevski'nin dengesiz karakterleri ise sayılamayacak kadar çoktur. Akıl hastalığı yarı-çevrede salgın halindedir. Çünkü kapitalist merkezden doğan ekonomik dalgalar araya sıkışmış bu toplumlara derin ve abartılı bir şiddetle çarpar, irrasyonel davranış bir tür refleks haline gelir ve böylece dünyanın gidişatı bireysel varoluş ölçeğinde yeniden üretilir. Ancak tüm bunları hesaba katsak bile Wokulski örneğinin eşi görülmemiştir. Fredric Jameson, "Âşık olmuş bir işadamı!" diye yazar ve bunu pek inandırıcı bulmadığı ünlem işaretinden bellidir.[40] Üstelik şımarık bir çocuktan farkı olmayan birine âşıktır. Wokulski, "Tefekkür" başlıklı önemli bir bölümde "[Isabella] tüm hatıralarının, arzularının ve umutlarının örtüştüğü gizemli bir mesele, onsuz hayatın anlamının olmayacağı bir varlık haline gelmişti,"[41] diye düşünür ve *Bez Bebek*'in okurları inanmaz gözlerle bakarlar bu kelimelere. Isabella gizemli bir meseledir ha? Deliliktir bu.

Avrupa bağlamı yine bir yanıt sunar. Kocka'ya göre *Bez Bebek*'in yazıldığı yıllarda "orta sınıfın üst tabakaları evlilikler ve diğer kaynaşma biçimleri aracılığıyla aristokrasiye çok yaklaşmıştı."[42] Gesualdo ve Torquemada da evlenip aristok-

---

40 Fredric Jameson, "A Businessman in Love," ed. Franco Moretti, *The Novel*, cilt II: *Forms and Themes*, Princeton, NJ, 2006.

41 Prus, *The Doll*, s. 75.

42 Kocka, *Industrial Culture and Bourgeois Society*, s. 247.

rat ailelere karışırlar. Bu evlilik tercihlerinin ikisi de, temelde "toplumsal" olarak doğal olduğunu vurgulamak istercesine, üçüncü bir karakterin (*Gesualdo*'da Lupi'nin, *Torquemada*'da Donoso'nun) aracılık ettiği mükemmel iş anlaşmalarıdır. Fakat Verga'nın ve Galdòs'un hipergamisi eski seçkinlerin burjuva zenginliğine (görünüşte) nüfuz edebildiğini göstermek içinken, Prus'taki ilgili bölüm tam tersine sınıflar arasındaki engellerin aşılmazlığını vurgular. "Servet sahibi olmuş" ve Paris'teki "aristokrat bir hanımefendiye tutulmuştu," diye düşünür Wokulski; "o kadar çok engelle karşılaşmayacaktı"[43] ama Varşova'dayken, Batı Avrupa'ya bu aristokratik aşkı *hayal edebilecek* kadar yakın, *gerçekleştiremeyecek* kadar uzaktır. Kendi ekosisteminin reddettiği bir başkalaşım, "ait olmadığı bir ortamda" verdiği amansız bir mücadelede "gücünü ve hayatını çarçur etmiş" tuhaf bir yaratıktır. "Polonya'ya geri dönmemek fikri ilk kez tam bu anda aklında bütün açıklığıyla belirdi."[44]

Polonya'ya geri dönmemek. Sérgio Buarque bir başka çevre ülke modernitesi konusunda yazarken "Kendi yaşam biçimlerimizi, kurumlarımızı ve dünya görüşümüzü uzak diyarlardan getirerek kendi ülkemizde sürgün oluyorduk,"[45] der. Wokulski, "Bildiğim hiçbir şey... buraya ait değil,"[46] diyordu Buarque ile aynı doğrultuda. Kitabın başlarında "Yalnızca Sibirya'ya vardığında özgürce soluk almıştı," diye yazar,[47] yani sürgündeyken. Polonya'ya döndüğünde, savaşa gitmek için hemen tekrar ayrılır. Oradan döner ve bu sefer de Paris'e doğru yola çıkar; sonra yine Varşova'da geçirdiği

---

43 *A.g.e.*, s. 385.

44 *A.g.e.*, s. 386.

45 Buarque'nin *Raizes do Brasil*'i Roberto Schwarz tarafından "Misplaced Ideas: Literature and Society in Late Nineteenth-Century Brazil"(1973) adlı çalışmada alıntılanmıştır ve artık *Misplaced Ideas*, s. 20'dedir.

46 Prus, *The Doll*, s. 411.

47 *A.g.e.*, s. 74.

kısa bir sürenin ardından tamamen ortadan kaybolur (dedikodulara göre Moskova'ya, Odesa'ya, Hindistan'a, Çin'e, Japonya'ya ya da Amerika'ya gitmiştir...). Kendi ülkesinde sürgün. Son bir defa daha gizlice geri döner, bu sefer Isabella'nın kır evinin altında kendini havaya uçurmak için. "Feodalizmin yıkıntıları altında kalarak öldü," diye özlü bir yorum yapar bir arkadaşı.[48]

Sürgün olarak burjuva. Wokulski şirketini satmaya karar verdiğinde, kendisi de bir Yahudi olan arkadaşı Szuman'ın da dediği gibi, "senin [Wokulski] kadar nefret edilen ve horlanan"[49] tek kesim ve aynı zamanda sürgünlüğün ilk örneği olan Yahudileri alıcı olarak seçer. Wokulski bunun farkındadır: "Tüm ülkede Yahudilerden başka kendi düşüncelerini geliştirebilen kimse yoktu."[50] Yahudilerin Doğu Avrupa'daki mali rolü düşünüldüğünde, bu bölüm Prus'un tarihsel doğruluğunun kısmi bir işaretidir.[51] Fakat dahası da var. Yahudilerden başka kimse yoktur, evet ama alıntı şöyle devam eder: "...Irklarına duydukları küstah hayranlıkları ile hinlikleri ve acımasızlıklarıyla Yahudilerden başka..."[52] [Wokulski] "bunu düşündüğünde ticarete, şirketlere ve her türden kâra dair öyle bir korku hissetti ki, buna kendisi bile şaştı." Ticaret, iş ve kâr Wokulski'nin hayatı olmuştur ama artık korku vermeye başlarlar. Çünkü Szlangbaum ve diğer Yahudiler –tıpkı *Halifax*'taki Quaker fabrikatör Fletcher ya da İngiliz romanının diğer birinci kuşak sanayicileri gibi–

48 *A.g.e.*, s. 696.

49 *A.g.e.*, s. 629.

50 *A.g.e.*, s. 635.

51 "Yüzyılın sonlarına doğru," diye yazar Kocka, "Polonya'da, Çek ve Slovak bölgelerinde, Macaristan ve Rusya'da sermaye sahipleri, girişimciler ve yöneticiler çoğunlukla yabancı uyrukluydu, genellikle de Almanlar ve asimile olmamış Yahudilerdi." Jürgen Kocka, "The European Pattern and the German Case," ed. Kocka ve Mitchell, *Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe*, s. 21.

52 Prus, *The Doll*, s. 635.

özü sözü bir insanlardır. Diğer bir deyişle *burjuvanın hakikatini* ya da daha somut konuşmak gerekirse, *Isabelle Lecki'nin de söylediği üzere* "hakikat"i ifşa ederler. Wokulski kendini belirgin bir şekilde eski rejime tabi kıldığı bir anda, Szlangbaum'u tam olarak Isabella'nın gözüyle görür. Wokulski'nin anti-semitimizmi, semitizmi kendine cephe almasını anlatır.

Bu kısma büyük bir burjuva figürü olarak Wokulski'nin portresi ile başladım ve onu Verga'nın *mastro* ve *don* arasındaki imkânsız birleşimi kadar yıkıcı olan bir başka öz-çelişki çalışmasıyla sonlandırıyorum. Eski dünya bu yeni adamların hayatına uyumsuzluk, ölümlerineyse zalimlik getirir: Gesualdo düşük seviyeli insanların onunla dalga geçtiği bir düklük sarayında tutsaktır; Wokulski ise "feodalizmin yıkıntıları altında" gömülü. Sonraki kısımda aynı temanın bir çeşitlemesiyle karşılaşacağız.

Eskı rejımın dayanıklılığı II: *Torquemada*

Torquemada dörtlemesi (1889-1896), kararlı bir şekilde romanın merkezindaki karakterin üzerine yoğunlaşması bakımından Pérez Galdos'un 19. yüzyıl İspanya'sını anlattığı freskler arasında ayrı bir yerde durur. Tefeci ve gecekondu ağası Torquemada'yı, yoksul Madrid'deki "karışık işlerinden" elde ettiği mali çıkarlara ve nihayetinde onu "devletle etle tırnak gibi" birleştiren aristokrat ittifaklara uzanan yolculuğunda izleriz. Fakat bu yükselişe, giderek büyüyen bir kendine yabancılaşma duygusu eşlik eder: Torquemada, ölen dostu Doña Lupe'ye (bir başka tefecidir) yoksullaşmış bir aristokrat aileden gelen Aguila kız kardeşlerden biriyle evlenme sözü vermiştir ama nihayetinde baldızı Cruz'un hükmü altına girer. Cruz onu sarayı ve resim galerisiyle birlikte, bir markizlik satın almaya zorlar. Eski reji-

min dayanıklılığı: "Egemen sınıfların üstünlüğüne meydan okumak yerine, onlara yakınlaşan,"[53] kendini iyi yetiştirmiş zinde bir adam. Bu "yakınlaşma" James'in, Schnitzler'in ya da Proust'un üslup ortaklığına da benzemez; Gesualdo'nun elindeki nasırların "don" unvanının altındaki duvar ustasını göstermesi gibi, eski zamanlardan kalma avam bir açlık Torquemada'yı –hem de düğününden birkaç saat önce– bir tabak pişmemiş soğan yemeye iter ki, "en kibar tabirle" bu durum aristokrat düğününe "hiç yakışmamıştır."[54] Kitabın sonundaki başka bir yemek –köklerine dönmek için yaptığı son girişimidir– yüzünden ağır bir ishale, bitmek bilmeyen acılara tutulur: "Tanrı aşkına, bana bir tabak kuru fasulye verin. Bu adamın halktan olma, adeta halka, doğaya geri dönme vakti geldi!"[55]

Fakat Torquemada yüzeysel bir fiziksel varlıktan ibaret değildir. Markizlik aldırma girişimlerine başladığında Cruz'a "Siz *abartının vücut bulmuş halisiniz* ve ben de aşırıya kaçmamanın vücut bulmuş hali olmakla iftihar ederim, neyin ne olduğunu bilirim ve şu an itibariyle söylediklerinizi tekzip ederim,"[56] der. Torquemada'yı unutulmaz kılan şey bedeninden ziyade dilidir. Tuhaftır, çünkü karanlık iş anlaşmalarına karışan karakterler –Gobseck, Merdle, Bulstrode, Werle...– genelde ketumluk derecesinde az konuşurlar. Torquemada'da bundan eser yoktur:

> "Benim alnım açık: Hükmeden adama itaat eder ve *kanunları çiğnemem, göğsüm kabarık. Yunanlılara da Truvalılara da aynı şekilde* saygı duyarım, haracın pazarlığı olmaz. Pratik bir adam olmam hasebiyle, sistemli muhalefete bulaş-

---

53 Mayer, *The Persistence of the Old Regime*, s. 208.

54 Pérez Galdós, *Torquemada*, s. 352.

55 *A.g.e.*, s. 515.

56 *A.g.e.*, s. 226. Bu bölümdeki bütün vurgular özgün metindeki haliyle bırakılmıştır.

mam, *Makyavelciliğin* hiçbir türüyle de işim olmaz. Entrikalara *dayanıklıyımdır*..."[57]

Klasikleri de bildiğini göstermeye çalışan altı boş girişimler ("Yunanlılara da Truvalılara da", "Makyavelcilik"); bayatlamış eğretilemeler ("Benim alnım açık", "göğsüm kabarık"); sıkıcı malumu ilamlar ("şu an itibariyle"). Para, Don Francisco'ya toplumda kendini duyurabilme şansı vermiştir. Artık "daha yüksek sesle"[58] konuşur ve atası Monsieur Jourdain gibi, "düzgün insanlarla oturup bir şeyler tartışmak" ister. Dolayısıyla kaçınılmaz bir şekilde alay konusu haline gelir. Bu silah "sınıflar arası savaşta çok kullanılır... ve zengin burjuvaziye haddini bildirmek... konusunda son derece etkilidir."[59] Alayın odağı Torquemada'nın özgül dilsel tikidir:

> Benim niyetim [*intention*], bakın bunu unutmayın, size bir belirti [*indication*] sunmaktı. ...Ben hatırşinas bir insanım ve ayrıntılara önem veririm. İnanın bana, oradan ayrıldıktan sonra yaptığım dil sürçmesinin... aptallığın [*stupefaction*] farkına varınca kendimi çok kötü hissettim.
>
> ...
>
> Don Francisco kekeleyerek, acele acele ama belli bir şey söylemeden yanıt verdi, ...*yönünde bir inanç* [*conviction*] *besliyormuş*... Señor Donoso'ya sunduğu beyanlar [*manifestation*] ona duyduğu merhametten dolayıymış... Hayır, en asil duygularından dolayıymış (zaten çoktan dile gelmez bir asalet sarmıştı her yerimizi); Aguila hanımefendiler tarafından kabul edilmek arzusu her şeyden ağır basıyormuş [*ponderation*]...
>
> Şunu da beyan etmeliyim ki... üslupları zayıf, edebi açıdan da kaba olmakla birlikte... kötü ifade edilmiş bu bir-

57 *A.g.e.*, s. 385.

58 *A.g.e.*, s. 9.

59 Francesco Fiorentine, *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Turin, 1997, s. 67, 80-81.

kaç... beyan, minnettar bir kalbin *samimi* ifadesi [*expression*] olacaktır. ...Sözcüklere değil, eylemlere dikkat edelim; çalışalım, çok çalışalım ve az konuşalım. Daima ihtiyaçlarımıza *uygun olarak* ve bize *eşlik* eden [*accompany*] bütün öğelerin *kıymetli eşliği* [*accompaniment*] ile çalışalım. Bu muhterem yerde olmamdan kaynaklanan ve bana malum olduğunu düşündüğüm bu beyanlarda bulunmuşken... bunu da tebliğ [declaration] etmiş olarak...[60]

Niyet, belirti, ayırım, aptallık, karşıtlık, inanç, beyan, ağır basmak, ifade, tebliğ [Özgün metinde "-tion, -sion, -ment" ekleri getirilerek fiilden isim yapılmış sözcükler]. Torquemada mumun etrafında dolanan kelebek gibi, *fiilden isim türetmenin* büyüsüne kapılmıştır. Böyle kelimeler bilhassa fiillerle ifade edilen "eylemleri ve süreçleri" alarak "soyut nesneleri [ve] genelleştirilmiş süreçleri"[61] işaret eden isimlere dönüştürür. Bu anlamsal özellikleri nedeniyle, fiilden türemiş isimler bilimsel düzyazıda sıklıkla kullanılır – çünkü soyut nesneler ve genelleştirilmiş süreçler çoğu zaman önemlidir– ve tam tersine somut ve kendine özgü olana odaklanan sözlü ifadede de seyrektirler. Madem durum böyle, niçin Torquemada her ağzını açtığında bu sözcükleri kullanır?

Erich Auerbach "17. yüzyıl Fransa'sında bir burjuva tam olarak kimdi?" diye sorar. Toplumsal konumu bakımından elbette çeşitli kişiler olabilirdi – bir doktor, bir tacir, bir avukat, bir esnaf, bir memur, başka bir şey. Fakat her ne ise, dönemin en önemli simgesel değeri –üst burjuvazinin gözünü diktiği bir evrensellik ideali olan *honnêteté* [*dürüstlük*]– onu ekonomik varlığının "üzerini örtmeye" zorlaşmıştı. Çünkü yalnızca "bütün kişisel niteliklerinden temizlenen bir adam"

60 Pérez Galdós, *Torquemada*, s. 96, 131-132, 380, 383-384.

61 Douglas Biber, Susan Conrad ve Randi Reppen, *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*, Cambridge, 1998, s. 61 ve sonrası.

ona layık görülürdü.[62] İki yüzyıl sonra, Torquemada'nın fiilden türettiği isimler benzer bir toplumsal zarurete karşılık gelir. Bu, her şeyi cisimsiz bir soyutlama düzlemine çekmeyi deneyerek, dili "cehennemin yaşlı veznedarından"[63] temizlemeye yönelik bir girişimdir. Denenir ve elbette başarısız olur. Fredric Jameson'ın *Torquemada* serisinde dikkat çektiği "başkahramanlığın çöküşü"dür bu: Galdós'un diğer romanlarında "teknik anlamda minör bir karakter" olmakla birlikte, onların gizli başkahramanı olan adam, sözde başkahraman olduğu romanda aniden "bemol minör bir karaktere" dönüşür.[64] Doğru, tuhaf bir tersyüz ediştir bu. Tıpkı daha önce karşılaşmış olduğumuz diğer biçimsel çelişkiler gibi Torquemada'nın "çöküşü" de yalnızca bir biçim meselesi değildir. *Modern toplumdaki tefecinin nesnel diyalektiğinin* bir sonucudur: Modern bankacılığın asalak ve sinsi ikizi –teknik anlamda minör bir karakter– olarak gölgede yaşayabildiği sürece enerjiyle ve içgörüyle dolu olan cehennemin veznedarı, yüzünü insanlara göstermesi için zorlandığında kafası karışık bir zevzeğe dönüşür. Sanki Galdós, İspanyol burjuvazisine; bu sizin gizli kahramanınızdı, bakın evrenselliğin dilini konuşmayı deneyince nasıl saçmalıyor, demek ister. Torquemada'nın "ağır basmalarında" ve "aptallıklarında" bütün bir sınıfın hegemonik iddiaları hicve boğulur.

"Aritmetik diye de bir şey var!"

Eğer kusursuz burjuva doğasının bir örneği aranıyorsa, 19. yüzyılın büyük Rus romanlarından birinde boy gösteren

62 Erich Auerbach, "La cour et la ville" (1951), *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, MN, 1984, s. 152, 172, 168, 165.

63 Pérez Galdós, *Torquemada*, s. 3.

64 Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism* (yakında Verso'dan çıkacak). [Bahsedilen metin Ekim 2013'te Verso yayınevi tarafından basılmıştır – yay. haz.n.]

genç yönetici Stolz –Almanca "gurur" demektir– harika bir seçim olacaktır. "Sürekli hareket halinde" olmasına rağmen, verimlilik bakımından mükemmel bir insan olan Stolz asla "gereksiz bir hareket" yapmaz ve onun etkinliğinden başı dönen bir çocukluk arkadaşı "Bir gün sen de çalışmayı bırakacaksın..." deyince sade bir yanıt verir: "Asla. Neden bırakayım ki?" (Sonra da Faust'a yakışan bir şekilde ekler: "Ah, iki yüzyıl, üç yüzyıl daha yaşayabilsem keşke... neler başarabilirdim bir düşünsene..."). Baba tarafı Alman olan –dolayısıyla da aristokrat Rus annesinin eninde sonunda "*Bürger* olup çıkacak" diye korktuğu– Stolz, şirketinin sürekli iş yaptığı Batı Avrupa'nın dinamizmiyle kurulan canlı bir bağdır. Romanın ortalarında Paris'e seyahat eder ve arkadaşına bir söz verdirir: Birlikte yeni bir hayata başlamak için arkadaşı da ona katılacaktır. Doğu Avrupa'daki bir burjuva için iyi bir hayatı vardır: Stolz etkindir, sakindir, akıllıdır; güzel bir ev satın alır, sevdiği kadınla evlenir, mutludur... Romanın yazarından isteyebileceği her şeyi alır, en önemli şey hariç: *Oblomov*'un başkahramanı başkasıdır.[65]

Başkahraman değildir, çünkü müthiş ve harika Oblomov, Goncharov'un başını döndürmüştür. Yine de romanın, Stolz'daki tipik burjuva doğasına dair bir roman *olmamaya* yazgılı oluşu daha büyük bir sorunun işaretidir. Rus edebiyatı paranın yeni tanışılan gücüne ilgisiz kaldı demiyorum, *Suç ve Ceza*'nın Petersburg'unda para (en az) Dickens'ın Londra'sında ya da Zola'nın Paris'indeki kadar belirleyicidir. Fakat farklı bir şekilde: Yaşlı tefeci Alyona Ivanovna'dan öğrencinin onu nasıl öldürdüğünü anlattığı acımasız tiradına, Marmeladov'un sarhoş dilenciliğinden Sonya'nın suskun fahişeliğine ve paranın Dunya'nın nişanındaki etkisinden ("sevdikleri için kendini satar") sahte tahvil

65 Ivan Goncharov, *Oblomov*, New York, 2008 (1859), s. 167, 174-175, 198, 345, 432 [*Oblomov*, çev. Ergin Altay, İletişim Yay., 2013].

basan "tarih bölümü öğretim üyesi"ne[66] kadar herkeste paranın tek yapabildiği şey, mali konulardaki modern alışkanlıkları abartılı bir şekilde çarpıtmaktır. Batıda para işleri kolaylaştırır, burada ise daha karmaşık bir hale getirir. Etrafta çok az para vardır, olanı elde etmenin de bedeli ağırdır. Faiz oranları Avrupa'da düşük ve istikrarlıyken, Dostoyevski'nin sayfalarından Alyona'nın Raskolnikov'a fısıldadığı sözcükler duyulur: "Aylık yüzde on tatlım. Peşin."[67]

Aylık yüzde on. Böyle katlanılmaz bir baskı altında "ulusal şekil bozuklukları" kaçınılmaz hale gelir. Faydacılığı ele alalım. 1825 yılında *Westminster Review*'daki imzasız makalede "Aklı başında ve faydacı bir kederle söylüyorum," yazıyordu "edebiyat ve şiir, şiir ve edebiyat uğraşı nasıl olacak da pamuk eğrilmesine vesile olacak, biri bana anlatabilirse çok memnun olacağım."[68] Bir kuşak sonra Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar*'ındaki (1862) Bazarov kendine özgü küstahlığıyla "İyi bir kimyacı herhangi bir şairden yirmi kat daha faydalıdır,"[69] dediğinde bu cahilce düşünce edebiyat alanına da taşacaktı. Faydalı. Fakat Bazarov için bu kavram *Robinson*'un ya da Viktorya dönemi sakinlerinin somut, faydacı anahtar sözcüğüyle aynı değildir artık: Bir değişim, hatta bir yıkım gücüdür. Başka bir yerde nihilizmin mantığını açıklamak için "Neyin faydalı olacağını düşünüyorsak, onu yaparız," diye ekler: "Bugünlerde en faydalı şey reddetmektir, biz de reddediyoruz."[70]

Nihilizmin temeli olarak kullanışlılık. *Westminster Review* duysa şoke olurdu. Üstelik Bazarov yalnızca bir başlangıçtı:

---

66 Fyodor Dostoevsky, *Crime and Punishment*, Harmondsworth, 1991 (1866), s. 102, 76, 49, 43-60, 196 [*Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yay., 2014].

67 *A.g.e.*, s. 39.

68 "Present System of Education", *Westminster Review*, Temmuz-Ekim 1825, s. 166.

69 Ivan Turgenev, *Fathers and Sons*, New York, 2008 (1862), s. 20 [*Babalar ve Oğullar*, çev. Leyla Soykut, İletişim Yay., 2013].

70 *A.g.e.*, s. 38.

> Bak: Bir yanda pis, aptal, değersiz, anlamsız, hastalıklı, kimseye faydası olmayan ve hatta insanlara zarar veren yaşlı bir kadın var. ...Öte yanda da kimseden destek görmedikleri için harcanacak genç, diri bir güç var – binlerce insan var, her yerde böyle bu!.. Bir can yerine, binlerce can yozlaşmaktan ve çürümekten kurtarılacak. Yüzlerce cana karşılık bir ölüm – yani, aritmetik diye de bir şey var![71]

İşte aritmetik! Bentham'ın "mutluluk terazisi" [*felicific calculus*] cinayete azmettiriyor. Kalın kafalı Batılılaşmacı Luzhin ilerlemeye övgü marşını çalınca –"nasıl diyeyim, daha eleştirel, daha becerikli"– Raskolnikov da "Eğer kendi fikirlerinizi sonuçlarına dek ilerletirseniz insanları öldürmekte de bir sorun olmadığı sonucuna varırsınız,"[72] der. Eleştirellik ve verimlilikten insan öldürmeye. Düşünceler karışmıştır: Schwarz'ın Batılı modeller ve Brezilya gerçekliği arasındaki uyumsuzluk için kullandığı harika eğretileme Dostoyevski'nin Rusya'sı için daha da geçerlidir. Machado'da ikisi arasındaki uyuşmazlık büyük oranda zararsızdır: Lafazan bir sorumsuzluk çok yaygındır ama büyük sonuçlar doğurmaz. Fakat Rusya'da radikal ve proleterleşmiş bir aydın kesim Batı'nın fikirlerini *fazla ciddiye* alır ve onları gerçekten de "sonuçlarına" dek ilerletir:

> Roman Jakobson, Rusçada günlük [*everyday*] anlamına gelen sözcüğün –*byt*– kültürel olarak Batı dillerine çevrilemez olduğunu ileri sürer. Jakobson'a göre Avrupa uluslari içinde yalnızca Ruslar "günlük olanın kaleleriyle" savaşabilir ve günlük olana radikal bir kavramsal seçenek sunabilirler.[73]

---

71 Dostoevsky, *Crime and Punishment*, s. 101-102.

72 *A.g.e.*, s. 192-197.

73 Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, MA, 1994, s. 3.

Günlük. Auerbach'a göre 19. yüzyıl gerçekçiliğinin katı, tartışmasız temelidir. Buradaysa hücum edilecek bir kaledir. "Dostoyevski 'aniden' [*vdrug*] sözcüğünü çok severdi. Yaşamın parçalı doğasını, basamaklarının eşit olmayışını anlatan bir sözcüktür,"[74] diye yazar Viktor Shklovsky. Dostoyevski'nin poetikası, "felsefi bir fikrin kışkırtılması ve denenmesi için sıradışı durumlar yaratılmasını" gerektirir diye ekler Bahtin: "Yaşamın sıradan, 'normal' gidişatına göre hüküm verilecek olsa her şeyin beklenmedik, yersiz, bağdaşmaz ve müsaade edilemez olacağı kriz noktaları, dönüm noktaları ve felaketler..."[75] Ödün vermeye karşı duyulan nefret Dostoyevski'nin karakterlerinin genel özelliğidir,[76] Rus kültüründe "tarafsız" bölge olmayışı, Lotman ve Uspenskij'in ikici kültürel modeller üzerine olan çalışmalarında ortaya kondu.[77] Bu, *Mimesis*'in Rus romanına ayrılan bölümlerinde uçlara doğru yapılan salınımlar olarak anlatılan özelliktir.[78]

---

74 Viktor Shklovsky, *Energy of Delusion: A Book on Plot*, Champaign, IL, 2007 (1981), s. 339.

75 Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, MN, 1984 (1929-1963), s. 114, 149, 146 [*Dostoyevski Petikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, Metis Yay., 2004].

76 *Ecinniler*'deki kutsal soytarı "Keşke ya soğuk ya sıcak olsaydın," diyerek John'un *Apokalips*'inden alıntı yapar: "Ne soğuk ne sıcak olduğun için, yani yalnızca ılık olduğun için seni kusuyorum," Fyodor Dostoevsky, *Devils*, Oxford, 1992 (1871), s. 458 [*Cinler*, çev. Ergin Altay, İletişim Yay., 2012].

77 Lotman ve Uspenskij "Katolik Hıristiyan Batı'da," diye yazar "ölümden sonraki yaşam üç bölüme ayrılmıştır: Cennet, araf ve cehennem. Benzer şekilde, dünya üstündeki yaşamın da üç tür davranışta kendini gösterdiği düşünülür: Kesinlikle günah, kesinlikle kutsal ve tarafsız davranış. ...Geniş bir tarafsız davranış grubu... tarafsız toplumsal kurumlar... Bu tarafsız alan gelecekteki sistemin gelişeceği yapısal bir rezerv haline gelir." "Fakat Rus Hıristiyanlığı," diye devam ederler, "tam tersine 'ara bir bölgeye' izin vermeyen 'katı ikiciliğe' vurgu yapar; öyle ki, kaçınılmaz bir biçimde 'bu dünyadaki davranış ya günahkar ya kutsal hale gelir.'" Jurij M. Lotman ve Boris A. Uspenskij, "The Role of Dual Models in the Dynamics of Russian Culture (Up to the End of the Eighteenth Century)", ed., Ann Shukman, *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor, MI, 1984, s. 4.

78 "Güçlü bir pratik, etik ya da entelektüel şok onları derhal içgüdülerinin derinliklerinden uyandırır; hem pratik hem de ruhani meselelerde neredeyse bitki-

Tüm "ulusal biçim bozuklukları"nın en radikali budur: Batı'nın fikirleri tekinsiz bir biçimde radikalleştirilir, öyle ki yıkıcı gizilgüçleri açığa çıkar. Bazarov'un hiççiliğine bu olağanüstü amansızlığı Alman bilimi verir, çağdaş edebiyatın en önemli esrarengiz suçunu İngiliz aritmetiği yaratır. Sanki gözümüzün önünde tehlikeli bir deney yapılıyordur: Burjuva değerleri *özgün bağlamlarının en uzağına* yerleştirilir ve böylece onların azametinin ve felaketinin özgün bir karışımı elde edilir. Hemen bunu takip eden yıllarda Ibsen'in "gerçekçi" dizisi bu deneyin tam tersini yapacak ve aynı sonuçlara ulaşacaktır.

---

sel hayat diyebileceğimiz sessiz bir varoluştan en canavarca taşkınlıklara sıçrayıverirler. Yaşam enerjilerinin, eylemlerinin, düşüncelerinin ve duygularının sarkacı Avrupa'nın bir başka yerinde olduğundan çok daha uzaklara doğru salınır"(Auerbach, *Mimesis*, s. 523).

BEŞİNCİ BÖLÜM

Ibsen ve Kapitalizmin Ruhu

Grı bölge

Ibsen dizisinin toplumsal evrenine bir bakalım önce: Gemi ustaları, sanayiciler, finansörler, tacirler, bankerler, geliştiriciler, idareciler, yargıçlar, müdürler, hukukçular, doktorlar, okul müdürleri, profesörler, mühendisler, papazlar, gazeteciler, fotoğrafçılar, tasarımcılar, muhasebeciler, kâtipler, matbaacılar... Başka hiçbir yazar burjuva dünyasına böylesine yalın bir şekilde odaklanmamıştır. Belki Mann ama onda da sürekli bir burjuva ve sanatçı diyalektiği bulunur (Thomas ve Hanno, Lübeck ve Kröger, Zeitblom ve Leverkühn). Ibsen'de ise bu durum pek yoktur, tek büyük sanatçısı –*When We Dead Awaken*'da [*Biz Ölüler Uyanınca*] (1899) "öldüğü güne kadar çalışacak" olan ve "malzemesinin hâkimi ve efendisi" olmayı seven heykeltıraş Rubek– diğerlerinden o kadar da farklı değildir.[1]

1 Henrik Ibsen, *The Complete Major Prose Plays*, çeviri ve sunuş: Rolf Fjelde, New York, 1978, s. 1064, 1044. Norveççe özgün metin konusundaki yardımından dolayı Sarah Allison'a teşekkür ederim.

Toplumsal tarihçiler bazen bir bankerin ve bir fotoğrafçının, bir gemi ustasının ve bir papazın gerçekten aynı sınıfın bir parçası olduğundan şüphe duyarlar. Ibsen'de aynı sınıfın parçasıdırlar ya da en azından aynı mekânları paylaşır ve aynı dili konuşurlar. Burada, İngiliz "orta" sınıf örtüsünden eser yoktur. Üstündekilerin gölgesinde kalmış ve dünyanın gidişatından sorumlu tutulamayacak ortadaki bir sınıf değil, *egemen sınıftır*. Dünya böyledir, çünkü onlar böyle *yapmışlardır*. Ibsen'in, okuduğunuz kitabın son bölümüne yerleştirilmesinin nedeni de budur: Onun eğretilemelerinden birini kullanacak olursak, Ibsen'in oyunları burjuva yüzyılına ilişkin büyük "hesaplaşmalar"dır. Ibsen burjuvanın yüzüne bakıp siz bu dünyaya ne verdiniz diye soran tek yazardır.

Bu soruya daha sonra döneceğim. Şimdi, böyle geniş bir burjuva freskine bakıp, orada birkaç hizmetçi dışında hiçbir işçi görmememizin ne kadar tuhaf olduğundan bahsedeyim. Dizinin ilk oyunu olan *Pillars of Society* [*Toplumun Direkleri*] (1877) bu bakımdan ayrı bir yerde durur; bir sendika lideriyle bir tersane yöneticisinin güvenliğin mi, yoksa kârın mı daha önemli olduğuna ilişkin bir tartışmasıyla açılır. Bu tema olay örgüsünün merkezinde olmamakla birlikte, oyun boyunca karşımıza çıkar ve oyunun şekillenmesinde belirleyici olur. *Direkler*'den sonra sermaye ve emek arasındaki çelişki Ibsen'in dünyasından kaybolur ama aslında genel olarak bakılırsa *hiçbir şey* kaybolmaz: *Ghosts* [*Hayaletler*] (1881) mükemmel bir Ibsen başlığıdır, çünkü karakterlerinin birçoğu *gerçekten* hayalettir: Bir oyunun minör figürü, bir başka oyunun başkahramanı olarak döner ya da tam tersi. Evli bir kadın bir oyunun sonunda evini terk eder, bir sonrakinde ise acı sonla karşılaşıncaya kadar evde kalır... Ibsen sanki yirmi yıllık bir deney yapıyordur: Şurada burada birkaç değişkenle oynayıp, sisteme ne olduğuna bakar. Fa-

kat deneyde hiç işçi yoktur. Oysa bu yıllar sendikaların, sosyalist partilerin ve anarşizmin Avrupa politikasının çehresini değiştirdiği yıllardır.

Hiç işçi yoktur. Çünkü Ibsen'in odaklanmak istediği çatışma burjuvazinin kendi *iç* çatışmasıdır. Dört eser bunu bilhassa ortaya koyar: *Toplumun Direkleri*; *The Wild Duck* [*Yaban Ördeği*] (1884); *Master Guilder Solness* [*Yapı Ustası Solness*] (1892); *John Gabriel Borkman* (1896). Aynı arkaplana sahip dört oyun: İki iş ortağı ve/ya da dost, amansız bir mücadeleye girer, sonunda ikisinden biri mali olarak yıkılır, fiziksel olarak yaralanır. Burjuvaların kendi aralarındaki rekabet, ölümcül bir dövüştür ve kolaylıkla zalimleşir. Fakat şurası önemli: Zalimdir, adaletsizdir, kuşkuludur, bulanıktır ama nadiren *yasadışı* olur. *Bebek Evi*'ndeki kalpazanlıklarda, *An Enmy of People*'daki [*Halk Düşmanı*] (1882) su kirliliğinde ya da Borkman'ın bazı mali manevralarında olduğu üzere birkaç yerde yasadışılık vardır. Ancak Ibsen'deki ihlaller, ortamı asla netleşmeyen kaçamak bir gri bölgede vuku bulurlar.

Bu gri bölge Ibsen'in burjuva yaşamına ilişkin duyduğu bir sezgidir. Bu nedenle, gri bölgenin nasıl bir şey olduğuna dair birkaç örnek vereyim. *Toplumun Direkleri*'nde Bernick'in firmasında bir hırsızlığın meydana geldiğine ilişkin dedikodular vardır. Bernick bunların asılsız olduğunu bilir ama aynı zamanda bu dedikoduların kendini iflas etmekten kurtaracağının da farkındadır. Dolayısıyla bir dostunun itibarını zedeliyor olsa da sesini çıkarmaz; daha sonra pek de yasal olmayan yatırımlarını korumak için çok da yasal denemeyecek bir şekilde siyasi etkisini kullanır. *Hayaletler*'de papaz Manders Mrs. Alving'i yetimhanesini sigortalatmamaya ikna eder, bu sayede kamuoyu "ne sizde ne de bende Tanrının İnayeti'ne yeteri kadar inanç olmadığını"[2] düşünmeye-

2 *A.g.e.*, s. 216.

cektir. Tanrının inayeti midir, bilinmez ama yetimhane –kesin değil ama belki bir kundaklama yüzünden– yanar ve her şey yok olur. *Yaban Ördeği*'nin arkaplanında Werle'nin ortağına hazırlamış olabileceği (ya da olmayabileceği) bir "tuzak" vardır. *Yapı Ustası*'nın arkaplanında ise Solness ve ortağı arasındaki muğlâk iş ilişkisi ve onarılması gereken bir baca vardır. Baca onarılmaz ve bütün ev kül olur. Fakat sigorta uzmanları yangının bambaşka bir nedenden çıktığını söylerler...

Gri bölge işte böyle bir şeydir: Sır saklama, sadakatsizlik, iftira, ihmal, yarı doğrular... Bildiğim kadarıyla böylesi eylemler için genel bir kavram yoktur ve burjuva değerlerinin ipuçları olarak gördüğüm anahtar sözcüklere böylesine yaslanan ben, bunu çok can sıkıcı buluyorum. Gri bölge meselesinde elimizde bir şey var ama sözcük yok. Kesinlikle bir şey var. Sermayenin gelişme biçimlerinden biri de, henüz yasalar tarafından tamamen çevrelenmemiş ve davranışların kolaylıkla kuşkulu hale gelebildiği yeni yaşam alanlarını işgal etmek ve hatta koşut finans evreni örneğinde olduğu gibi, onları yaratmaktır. Kuşkulu: Yasadışı değil ama tam olarak doğru da değil. Birkaç yıl öncesini (ya da bugünü) düşünün: Bankaların mantık dışı bir risk/değer oranı sunmaları yasadışı mıydı? Hayır, peki bunu yapmak kelimenin tam anlamıyla "doğru" muydu? Yine hayır. Yahut Enron'u düşünün: Şirketi iflasa götüren aylarda Kenneth Lay hisselerini oldukça abartılmış fiyattan sattı. Zira kamu davası açılacak olsa, hükümetin onu suçlamayacağını biliyordu. Fakat özel dava açılınca suçladı. Çünkü delil niteliği daha düşüktü.[3] Aynı eylem hem kovuşturuluyor hem de kovuşturulmuyor: Işık ve gölge oyunları bakımından neredeyse barok, aynı zamanda da emsal teşkil edici. Hukukun kendisi gri böl-

3 Bkz. Kurt Eichenwald, "Ex-Chief on Enron Pleads Not Guilty to 11 Felony Counts", *New York Times*, 9 Temmuz 2004.

geyi kabul ediyor. Kişi onu men eden belirgin bir norm olmadığı için bir davranışta bulunuyor ama bu davranış kendisine de doğru gelmiyor ve sorumlu tutulabileceği korkusu onu sonu gelmez bir örtbasa teşvik ediyor. Gri üstüne gri: Şüpheli bir eylem kuşkularla sarmalanıyor. Birkaç yıl önce bir savcının dediği gibi, başlangıçtaki "asli fiil kısmen müphem olabilir ama engelleyici fiil de bariz olabilir."[4] İlk hareketin niteliği hakkında hiçbir zaman karar verilemeyebilir ama onu izleyen durumu –Ibsen buna "yalan" diyecektir– görmemek imkânsızdır.

Asli fiil kısmen müphem olabilir... Gri bölgede işler böyle başlar: Hesapta olmayan bir fırsat ortaya çıkar. Beklenmedik bir yangın, aniden bir kenara atılıveren iş ortağı, kaynağı belirsiz dedikodular, bir rakibin kayıp belgelerinin yanlış yerde ve yanlış zamanda ortaya çıkıvermesi. Kazalar. Fakat kazaların çok sık gerçekleşmesi ve etkilerinin çok uzun vadeli olması nedeniyle varoluşun gizli temeli haline gelirler. Başlangıçtaki olay çoğunlukla tekrarlanamaz olsa da yalanın mumu yıllarca yanar, "hayatın" ta kendisi olup çıkar. Muhtemelen bu yüzden bir anahtar sözcük yok burada: Nasıl ki bankalar başarısız olamayacak kadar büyükse, gri bölge de her yere kabul edilemeyecek ölçüde sinmiştir. Griliğin ne olduğunu açıklamadan onu başka sözcüklerle ifade eden bir eğretileme serisi –"finansallaşma sisi", "şeffaf olmayan veri", "gölge bankacılık"– vardır en fazla. Bu yarı-körlüğün nedeni burjuvazinin kendini haklı çıkarmak için dünyaya sunduğu değerin –dürüstlüğün– üzerine gri bölgenin düşürdüğü kasvetli gölgedir. Onur [*honour*] aristokrasi için neyse, dürüstlük [*honesty*] de bu sınıf için oydu. Batı dillerinde "dürüstlük" kökenbilimsel olarak "onur"dan türemiştir ve ikisi arasında 18. yüzyıl burjuva dramının merkezî kav-

---

4 Jonathan Glater, "On Wall Street Today, a Break from the Past", *New York Times*, 4 Mayıs 2004.

ramı olan dişil "iffet" (onur ve dürüstlük bir arada) durur. Dürüstlük burjuvayı diğer sınıflardan ayırır. Tacirin sözü altın gibi kıymetlidir: Şeffaflık ("Kitaplarımı herkese gösterebilirim"), ahlâk (Mann'da "ölümden beter bir ayıp, onursuzluk" olan iflas). McCloskey'nin 600 sayfalık *Burjuva Değerleri* [*Bourgeois Virtues*] isimli fantezisinde bile –ki burjuvaziye cesaret, itidal, basiret, adalet, sadakat, umut, aşk... atfeder– dayanakların özü dürüstlükle ilgilidir. Bu kurama göre dürüstlük bir burjuva faziletidir. Çünkü kapitalizmle kusursuz bir uyumu vardır: Piyasa işlemleri güven gerektirir, dürüstlük bunu sağlar ve piyasa da ödüllendirir. Dürüstlük *işe yarar*. "Kötülük edince kötü iş çıkarırız" –para kaybederiz– der McCloskey, "İyilik edince de iyi iş çıkarırız."

Kötülük edince kötü iş çıkarırız... Bu sözün ne Ibsen'in tiyatrosunda ne de başka yerde hükmü geçer. Ibsen'in çağdaşı olan bir Alman banker mali sermayenin "şifresi çözülemeyen entrikalarını" anlatıyor:

> Bankacılık çevreleri çarpıcı, çok esnek bir ahlâkın hâkimiyeti altındaydı, hâlâ da öyle. Vicdanlı hiçbir iyi *Bürger*'in kabul edemeyeceği belli manipülasyonlar... bu kişiler tarafından bir akıllılık ve hüner belirtisi olarak görülüp onaylanıyordu. İki ahlâk arasındaki çelişki epey uzlaşmazdır.[5]

Entrikalar, manipülasyon, vicdan, esnek bir ahlâk... Gri bölge. İçinde "iki ahlâk arasındaki uzlaşmaz çelişki" var: Sözcükler Hegel'in tragedya fikrinin neredeyse bir kopyası. Ibsen de bir oyun yazarı. Onu bu gri bölgeye çeken şey bu mu? Dürüst *Bürger* ile hilebaz finansör arasındaki bir çelişkinin çarpıcı gizilgücü mü?

---

5 Alıntılayan; Richard Tilly tarafından "Moral Standards and Business Behaviour in Nineteenth-Century Germany and Britain" Kocka ve Mitchell, *Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe*, s. 190-1.

Perde açılır, dünya katıdır: Koltuklar, kitaplıklar, piyanolar, kanepeler, masalar ve sobalarla dolu odalar; insanlar sakince, dikkatlice dolanıyor, düşük sesle konuşuyorlar... Katı. Eski burjuva değeri: Dümeni, dalgaları delibozuk, gözleri bağlı, kıyafetleri rüzgârda uçuşan Talih'in dönekliğine karşı atılan çapa. Ibsen'in döneminde inşa edilen bankalara bir bakın: Sütunlar, devasa vazolar, balkonlar, kubbeler, heykeller. Ağırlık. Sonra hareket başlar ve görülür ki istikrarlı ve güvenli bir iş, kulağa doğru gelen tek bir söz yoktur. İnsanlar endişelidir. Hastadır. Ölüyordur. Bu, Ibsen'in on iki oyununun (1877-99) neredeyse yıl yıl izlediği Avrupa kapitalizminin uzun bunalımıdır (1873-96).

Bunalım, burjuva yüzyılının kurbanlarını açığa çıkarır: *Direkler*'den bir yıl sonra, Verga *Mastro-don Gesualdo*'nun ikinci (ve sonradan anlaşıldığı üzere, son) cildini teşkil edeceği roman dizisini *I vinti* olarak adlandırır: "Mağluplar". *Bebek Evi*'nde Krogstad; *Yaban Ördeği*'nde yaşlı Ekdal ve oğlu; *Solness*'ta Brovik ve oğlu; *John Gabriel Borkman*'da Foldal ve kızı, Borkman ve oğlu... Bu doğalcı çeyrek yüzyılda başarısızlık frengi gibi bir kuşaktan diğerine geçer. Ibsen'in mağlupları için geri dönüş de yoktur: Evet, kapitalizmin kurbanıdırlar ama *burjuva* kurbanlardır, kendilerini ezenlerin hamurundan yoğrulmuşturlar. Mücadele biter bitmez, kaybeden kendisini mahveden adam tarafından işe alınır ve grotesk bir soytarıya çevrilir; yarı asalak, yarı işçi, sırdaş, dalkavuk... *Yaban Ördeği*'nden bahsederken, "Neden bizi herkesin haksız olduğu bu küçük kutuya koydunuz?" diye sormuştu bir öğrenci. Haklıydı, insan boğulacak gibi olur.

Hayır; Ibsen'in meselesi, dürüst ve sahtekâr burjuva arasındaki uzlaşmaz çelişki değildir. Pek çok oyunun arkap-

lanında, dürüstten ziyade aptal olan bir rakibe karşı bir hilekârlık yapılmıştır ve artık o kişi ne rakiptir, ne de dürüst. İyi *Bürger* ile yozlaşmış finansör arasındaki tek çatışma, Ibsen'in tek vasat oyunu olan (ve Viktorya döneminde çok sevilen) *Bir Halk Düşmanı*'nda vardır. Fakat genelde burjuvazinin bulanık yanını "temizlemek" Ibsen'in değil, Shaw'ın projesidir. Vivie Warren annesini, erkek arkadaşını, parasını, her şeyini terk eder –ve oyunun son sahnesindeki reji yönlendirmesine göre– "çalışmalarına gömülür." Nora, *Bebek Evi*'nin sonunda aynı şeyi yaptığında gecenin karanlığında kaybolur, kendisini bekleyen, beyaz yakalı olarak çalışacağı iyi bir işi de yoktur.

Ibsen'i gri bölgeye çeken şey iyi ve kötü burjuvazi arasındaki çatışma değildir. Kurbanlara duyduğu ilgi de değildir şüphesiz. Kazananlara duyduğu ilgi olabilir mi? *Yaban Ördeği*'ndeki yaşlı Werle'yi ele alalım. Werle, *Hamlet*'teki Claudius ya da *Don Carlos*'taki Philip'le aynı yapısal konumu işgal eder: Oyunun başkahramanı değildir (başkahraman oğlu Gregers'tir, tıpkı Hamlet ya da Carlos gibi) ama kesinlikle elinde büyük bir güç vardır; sahnedeki bütün kadınları kontrol eder; insanları suç ortağı yapar, hatta sevgilerini satın alır ve tüm bunları belli etmeden, neredeyse utangaç bir şekilde yapar. Fakat geçmişinde yanlış bir şeyler vardır. Yıllar önce, "yetersiz bir etüdün"[6] ardından, iş ortağı Ekdal

---

6 Sarah Allison'un bana açıkladığı üzere, bu "yetersiz etüd" *çok* gri bir bölgedir: "Ueferrettelig" sözcüğü Brynildsen'in *Norveççe-İngilizce Sözlüğü*'nde (Kristiania 1917) "yanlış, hatalı" olarak verilmiş ve Michael Meyer'in oyunun 1980 Methuen baskısına yaptığı çeviride "yanıltıcı" olarak; Christopher Hampton'un (Londra 1980) çevirisinde "doğru olmayan"; Dounia B. Christiani'nin (Londra 1980) çevirisinde "sahte"; Brian Johnston'ın (Lyme, NH, 1996) çevirisinde "feci şekilde yanlış" ve Stephen Mulrine'in (Londra 2006) çevirisinde de "çarpıtılmış" olarak verilmiştir. "Ueferrettelig"in kökeninden –olumsuzluk öneki "u" + "efter" (sonra) + "rettel" (doğru) + "ig" soneki sözcüğün sıfat olduğunu gösterir– sözcüğün doğruluğuna güvenilemeyecek bir şey ya da bir kişiyi nitelediği anlaşılır. Yanlış bilgi vermeye yönelik öznel bir niyetin varlığını ne ima eden ne de dışlayan böyle nesnel bir güvenilmezlik için yanıltıcı,

"yasadışı yollardan devlet mülkü üzerindeki ağaçları"[7] kestirmiştir. Ekdal batar; Werle yoluna devam eder ve zenginleşir. Her zaman olduğu gibi asli fiil belirsizdir: Ağaçların kesilmesi sahiden bu eksikliğin sonucu muydu? Sahtecilik mi yapılmıştı? Ekdal bu işte yalnız mıydı? Werle bunu biliyor muydu ya da Gregers'in ima ettiği üzere Ekdal'a "bir tuzak kurmuş"[8] olabilir miydi? Oyun bunu söylemez. "Fakat şurası kesin" der Werle "Ekdal hüküm giydi, ben de beraat ettim."[9] Evet, diye yanıtlar oğlu, "hiçbir kanıt bulunamadığının farkındayım." Werle: "Beraat beraattir."

Roland Barthes'in totolojinin kibri üzerine yazdığı bir "söylen" [*mythology*] vardır: "Racine Racine'dir." "Düşünceye direnen" bu basmakalıp söz, "tasmayı çeken bir köpek sahibi" gibidir, diye yazar. Tasmayı çekmek kesinlikle Werle'nin üslubudur. Fakat burada mesele, tam olarak bu değil. Beraat beraattir, yani: Yargılama sonucunda yasal bir karar çıkar. Ancak Gregers'in talep ettiği şey yasal değil, etik adalettir. Werle de Ibsen gibi, bu iki alan arasındaki ayrımı kabul eder: Gördüğümüz gibi, oyunlarının çoğunda ahlâksızlık ve yasallığın bir karışımı, burjuvanın başarısının ön şartıdır. Diğer yazarların tepkisi farklıdır. Burjuva Britanya'sının başyapıtını ele alalım. *Middlemarch*'ta banker Bulstrode kariyerine kendi mirasçısı bir anneyi ve çocuğunu kandırarak başlar. Bir banker –aslında dindar bir Hıristiyan banker– gri bölgededir: Burjuva belirsizliğinin doruğu, Eliot'un serbest dolaylı üslup kullanımıyla daha da belirsiz hale getirilir. Öyle ki, Bulstrode'u eleştirebileceğimiz bir çıkış noktası bulmak imkânsız hale gelir:

---

güvenilmez ya da güven telkin etmeyen sözcükleri en iyi (ama kısmi) karşılıklarmış gibi görünüyor.

7 Ibsen, *Complete Major Prose Plays*, s. 405. [Ibsen'in oyunlarından bazılarının Türkçe çevirileri Mitos Boyut Yayınları tarafından yayımlanmıştır – e.n.]

8 *A.g.e.*, s. 449.

9 *A.g.e.*, s. 405.

> Kayıp ruhlardan elde edilen kârlar – iş ilişkilerinde bunun nerede başlayıp, nerede biteceği nasıl belirlenecekti? Hatta bu, Tanrı'nın kendi seçilmişlerini korumasının bir yolu değil miydi? ...Parayı ve mevkiyi kim ondan daha iyi kullanacaktı? Kendini yok sayıp, Tanrı'nın davasını yüceltmek konusunda onu kim geçebilirdi?[10]

Belirsizliğin doruğu – Eliot da tam burada durmuştur. Hayır duramamıştır. Küçük çaplı dolandırıcılıklar yapan Raffles, söz konusu eski hikâyeyi bilir ve Eliot'un bu harika Ibsenesk kurgusunda, birtakım tesadüfler sonucu bu "ortak geçmiş"in[11] ucu Bulstrode ve çocuğa çıkar. Raffles şantaj yapmak için Bulstrode'un evine gittiğinde rahatsızlanır; Bulstrode bir doktor çağırır, doktordan talimatları alır ve uygular. Ne var ki, daha sonra bir bakıcının bu talimatları umursamamasına izin verir. Böyle davranılmasını telkin etmez; yalnızca izin verir ve Raffles ölür. Anlatıcı "Adamın [Bulstrode'un] bu dünyadan ayrılmasını çabuklaştıracak bir şeyler yaptığını kanıtlamak imkânsızdı,"[12] der. "Kanıtlamak imkânsız": "Kanıt bulunamadı." Zaten kanıta ihtiyacımız yoktur, Bulstrode'un cinayete ortaklık ettiğini *görmüşüzdür*. Gri siyaha dönüşür. Sahtekârlık kan dökmeyi gerektirmiştir. "Gerektirmiştir", çünkü öyle mantıksız bir anlatısal ardışıklıktır ki bu, Eliot gibi nedenselliğe derin bir entelektüel saygı duyan birisinin bunu yazmış olduğuna inanmak zordur.

Fakat yazmış. Büyük bir romancı kendi ilkeleriyle böyle açıktan çelişiyorsa, önemli bir mesele var demektir. Muhtemelen de şudur: Yasallık örtüsüyle korunan adaletsizlik fikri –suçlu, zengin ve önceki eylemlerinden dolayı kılına bile zarar gelmemiş olan Bulstrode– Eliot'a göre kendi toplumuna yönelik hiç hoş olmayan bir manzara çiziyordu. Hatırlata-

---

10 Eliot, *Middlemarch*, s. 616, 619.

11 *A.g.e.*, s. 523.

12 *A.g.e.*, s. 717.

yım, kapitalizm böyle işler: El koyma ile fethetmenin adı, "gelişme" ve "uygarlık" olmuştur ("Parayı ve mevkiyi kim ondan daha iyi kullanacaktı?"). Geçmişte sahip olunan güç, bugün sahip olunan hakka dönüşür. Fakat Viktorya kültürü –hatta bu kültürün en iyi ürünü: *Middlemarch* için "Yetişkin insanlara yönelik olarak yazılmış birkaç İngilizce kitaptan biridir," der Woolf– *hukuka son derece uygun bir adaletsizliğin* hüküm sürdüğü dünya fikrini kabul etmez. Çelişki katlanılmazdır: Ya hukuksuzluk adil hale gelmelidir ya da adaletsizlik bir suç olacaktır. Şöyle ya da böyle, biçim ve özün yeniden düzenlenmesi gerekir. Kapitalizm daima ahlâki olarak iyi olamıyorsa, en azından daima ahlâki olarak okunaklı olmalıdır.

Ibsen için böyle değildir. *Toplumun Direkleri*'nde buna ilişkin bir ipucu vardır. Bernick, tıpkı Bulstrode'un bakıcıya izin vermesi gibi, "ortak geçmişinin" batacağını bildiği bir gemiye binmesine izin verir. Fakat daha sonra Ibsen, oyunun sonunu değiştirir ve benzer bir şeyi bir daha asla yapmaz. Burjuva belirsizliğine, onu çözmek zorunda olmadan bakabilir. *Denizden Gelen Kadın*'da (1888) denildiği gibi "göstergeler göstergelere karşı": Ahlâki göstergeler bir şey der, yasal göstergeler başka bir şey.

Göstergeler göstergelere karşı. Fakat tıpkı Ibsen'in kurbanlarıyla onları ezenler arasında gerçek bir çatışma olmayışı gibi, buradaki "karşı" da genel anlamdaki bir karşıtlığı göstermez. Daha çok bir çelişki gibidir: Meşru/adaletsiz; haksız/adil: Tebeşirin tahtaya sürtünmesi gibi bir sıfat da isme sürtünür. Muazzam bir rahatsızlık vardır ama eylem yoktur. Ibsen'i gri bölgeye çeken şey nedir, diye sormuştum... Şudur: Gri bölge *burjuva yaşamının* çözünmemiş uyumsuzluklarını mutlak bir açıklıkla ortaya çıkarır. Çatışma değil, uyumsuzluk. Sinir bozucu ve rahatsız edicidir –Hedda ve tabancaları–, çünkü başka bir seçenek yoktur. Uyumsuzluğun büyük kuramcısı, *Yaban Ördeği* burjuva ahlâkının çelişkisini çöz-

mez ama onun çözülemez doğasını dillendirir, diye yazar.[13] Ibsen'in kendisini içine kısılmış hissettiği kapan (*claustrophobia*) herkesin haksız olmasıdır; Ibsen'in büyük hayranlarından biri olan Joyce'un gençliğinde kullandığı bir eğretilemeyle: Felç (*paralysis*). 1848 sonrası düzenin yeminli düşmanlarının; Baudelaire'in, Flaubert'in, Manet'nin, Machado'nun, Mahler'in hapishanesidir bu. Tüm yaptıkları burjuva yaşamını eleştirmektir; tüm gördükleri burjuva yaşamıdır. *Hypocrite lecteur–mon semblable–mon frère!**

Burjuva düzyazısı, kapitalist şiir

Buraya kadar Ibsen'in karakterlerinin oyunlarda "yaptıklarından" bahsettim. Şimdi nasıl konuştuklarına ve özellikle eğretilemeleri nasıl kullandıklarına eğileceğim (Her şeyden önce, dizinin ilk beş oyununun başlığı –*Direkler*, *Bebek Evi*, *Hayaletler*, *Bir Halk Düşmanı*, *Yaban Ördeği*– birer eğretilemedir). *Toplumun Direkleri*'ni ele alalım. Direkler, Bernick ve ortakları: İdeolojinin tipik özelliği olan anlamsal bir takla ile eğretilemenin hayırsevere dönüştürdüğü sömürenler. Daha sonra ikinci bir anlam açığa çıkıyor: Direk, geçmişte Bernick'i iflastan kurtaran ve şimdi de yatırımlarını korumak için tekrar ihtiyaç duyduğu (düzmece) "ahlâki güvenilirlik"tir.[14] Daha da ileride, oyunun son satırlarında, iki dönüşüm daha meydana gelir: "Öğrendiğim bir diğer şey de," der Bernick, "toplumun direklerinin siz kadınlar olduğu." Daha sonra Lona: "Hayır, tatlım –hakikatin ruhu ve özgürlüğün ruhu– *bunlardır* toplumun direkleri."[15]

---

13 Theodor W. Adorno, *Problems of Moral Philosophy*, Palo Alto, CA, 2001 (1963), s. 161.

(*) Baudelaire'nin "Okura" isimli şiirinden: "İkiyüzlü okur, –benzerim– kardeşim!" – ç.n.

14 Ibsen, *Complete Major Prose Plays*, s. 78.

15 *A.g.e.*, s. 118.

Bir sözcük, dört farklı anlam. Burada eğretileme esnektir: Karakterlerin kendi farklı amaçları doğrultusunda eğip bükebildikleri, eskiden beri var olan anlamsal bir katman gibidir. Başka bir yerde, ölmeyi reddeden bir dünyanın daha tehditkâr bir işareti olabilirdi:

> Hepimizin hayalet olduğuna inanıyorum, Peder. Bu, babalarımızdan ve annelerimizden miras kalan ve bize dönmeye devam eden şey değil yalnızca. Her tür eski ölü öğreti, fikir, inanç ve bunun gibi şeyler. İçimizde canlı değiller ama oraya asılı kalmışlar ve kurtulamıyoruz onlardan. Gazeteyi alıp bakmam yetiyor, sanki hayaletler geziniyor satır aralarında. Tüm ülkenin üzerinde dolanıyor olmalılar, hayaletler her yerde...[16]

Asılı kalmışlar ve kurtulamıyoruz onlardan. Ibsen'in karakterlerinden biri kurtulabiliyor:

> Evimiz bir bebek evinden farksız. Evde nasıl babamın bez bebeğiydiysem, burada da senin bez bebek karınım. Sonra vakti gelince çocuklar da benim bez bebeklerim oldu. Nasıl ben çocuklarla oynayınca onların hoşuna gittiyse, sen de benimle oynayınca benim hoşuma gitti. Evliliğimiz işte böyle, Torvald.[17]

Bebek evinden farksız. Nora için bir aydınlanma ânı. Eğretilemeyi gerçekten unutulmaz kılan şey, bambaşka bir üslubu tetiklemesi. Tarantella kostümünü çıkarıp gündelik kıyafetlerini giyince "İlk kez ikimizin... birlikte böyle ciddi konuştuğunu," der Norai "sen de fark etmedin mi?"[18] Ciddi, o büyük burjuva sözcüğü. Bu acı sahnedeki neşesiz bir ciddiyettir ama aynı zamanda bilinçli, yoğun ve kesindir. Ciddi

---

16 *A.g.e.*, s. 238.
17 *A.g.e.*, s. 191.
18 *A.g.e.*, s. 190.

Nora, etik söylemin mabutlarını ("vazife", "güven", "mutluluk", "evlilik") alır ve onları gerçek davranışların terazisine vurur. Bir eğretilemenin gerçeğe dönüşmesini yıllarca beklemiştir: "Dünyadaki en harika şey" (ya da İngilizce çevirisinde "en büyük mucize"), yani tüm dünya, onu kocasının kişiliğinde "gerçekçi" olmaya zorlamıştır.[19] "Hesaplarımızı kapatıyoruz Torvald." Ne demek istiyorsun, olur kocasının tepkisi; seni anlamıyorum, bu nedir, ne demek istiyorsun, öyle denir mi... Elbette Nora'nın ne dediğini *anlamadığından* değil, ona göre dilin asla bu kadar ciddi olmaması gerektiğinden söylemiştir bu sözükleri. Dil asla *düzyazı* olmamalıdır.

Bu kitabın okurları, onun tek gerçek kahramanının düzyazı olduğunu biliyorlar artık. Niyet bu değildi ama burjuva edebiyatının kazanımlarına karşı adaletli olmaya çabalarken böyle oluverdi. Burjuvanın en geniş anlamıyla üslubu olarak düzyazı; dünyayı yalnızca temsil etmenin değil, onun için var olmanın bir yolu olarak. Evvela bir çözümleme olarak düzyazı; Hegel'in "şaşmaz bir katiyet ve net bir anlaşılırlığı", Weber'in "açıklığı." Saçmalık derecesindeki bir adaletsizliği ima eden tanrı vergisi ilham değil, çalışma: Yoğun, henüz bitirilmemiş ("Yani Torvald, söylemesi kolay değil."), asla mükemmel olmayan. Akılcı bir kalem kavgası olarak düzyazı: Nora'nın düşünceyle tahkim edilmiş duyguları. Bu, Ibsen'in özgürlük fikridir: Eğretilemelerin yanılgısını anlayan ve onları geride bırakan bir üslup. Erkeği anlayan ve onu geride bırakan bir kadın.

Bebek Evi'nin sonunda Nora'nın yalanları yerle bir edişi burjuva kültürünün en güçlü sayfalarındandır. Kant'ın Aydınlanma ve Mill'in özgürlük üzerine olan düşünceleriyle başa baş gider. Bu anın kısa sürmesinin gerekmesi ne kadar manidardır. *Yaban Ördeği*'nden başlayarak eğretilemeler ço-

19 *A.g.e.*, s. 206.

ğalır –geç dönem Ibsen'in "sembolizm"i denilen şeydir bu– ve erken dönemin düzyazısı artık tahayyül edilemez bir hal alır. Orada eğretilemeler geçmişin "ölü öğretileri" ya da deneyimsiz bir genç kızın yanılsamaları değil, burjuva etkinliğinin kendi yaratımlarıdır. Biri dizinin başında, diğeri de sonundaki iki girişimciden, yani Bernick ve Borkman'dan birbirine çok benzeyen iki bölüm ne kastettiğimi açıklayacak. Bu, Bernick'in demiryolunun ekonomiye sağlayacağı katkı üzerine görüşleri:

> Bunun tüm topluma sağlayacağı yararı bir düşün! Açılacak o muazzam ormanlık bölgeleri düşün yalnızca! Çıkartılacak cevherle dolu zengin maden damarları! Bir de nehir, bir şelaleden diğerine! Endüstriyel kalkınmanın olanakları sınırsız![20]

Bernick heyecanlıdır: Dinleyicinin hayal gücüne seslenmek için cümleleri kısa, ünlemli, "düşün!"lüdür (yararı bir düşün, ormanı düşün), çoğul eki (bölgeler, damarlar, şelaleler, olanaklar) gözümüzün önündeki sonuçları çoğaltır. Tutkulu bir bölümdür ama temelde betimleyicidir. İşte bu da Borkman:

> *Oradaki* sıradağları görüyor musun? ...İşte bu benim derin, sonsuz, tükenmek bilmez krallığım! Rüzgâr sanki hayatın nefesini üflüyor üzerime. Sanki esir ruhlar beni selamlıyor. Gömülü milyonları hissedebilirim. Metal damarlarının kıvrımlı, dallanıp budaklanan, bana uzanan kollarını hissediyorum. Önceleri bana canlı birer gölgeymiş gibi gelirlerdi –elimde bir fenerle kasa dairesinde dikildiğim o gece. O zamanlar sen özgürlüğünü istiyordun– ve seni özgür bırakmayı denedim. Fakat gücüm yoktu. Hazinelerin derinlere gömülüydü. (Ellerini uzatır) Fakat burada gecenin sessizli-

---

20 *A.g.e.*, s. 32.

> ğinde fısıldıyorum sana. Derinlerde ve karanlıkta bilinçsizce yatıyorsun, seni seviyorum! Güç ve şanla parlayan halelerinle doğmak için kasılan seni seviyorum! Seni seviyorum, seviyorum, seviyorum![21]

Bernick'in dünyası ormanların, madenlerin ve şelalelerin dünyasıdır; Borkman'ınki ise ruhların, gölgelerin ve aşkın. Kapitalizm gayrı-maddi hale getirilir: "Cevher damarları" krallık, nefes, hayat, ölüm, hale, doğum, şan... Beylik sözler düzyazıyı ezer geçer: Tutsak ruhlardan, uzanan metal damarlarından, derinlere batmış hazinelerden, doğmak için kasılan zenginliklerden selamlar gelir... Eğretilemeler –ki tüm dizinin en uzun eğretileme zinciridir bu– artık dünyayı yorumlamaz; dünyayı bozar ve yeniden yapar, tıpkı gece çıkan yangının yapı ustası Solness'in önünü açması gibi. Yaratıcı yıkım: Gri bölge baştan çıkarıcı hale gelir. "Altınlar âleminin insanın aklını başından alan görüntülerini dinleyicilerinin gözünde canlandırabilmesini sağlayan tanrı vergisi şairlik kabiliyeti –eğretileme kabiliyeti–" girişimcinin tipik özelliğidir diye yazar Sombart, "...sahip olduğu bütün tutkulu güçle teşebbüsünün başarılı olması düşünün düşünü kurar."[22]

Düşünün düşünü kurar... Düşler yalan değildir. Fakat doğru da değildir. Bir tarihçi, kurguda "özgün felsefi anlamından, yani sağlam bir olgusal temelden yoksun düşünme ya da kuramsallaşmadan kalan bir şeyler hâlâ vardır,"[23]

---

21 *A.g.e.*, s. 1021.

22 Sombart, *The Quintessence of Capitalism*, s. 91-92. Sombart'ın sözcüklerinin alttan alta çağrıştırdığı erotizmi hissetmemek imkânsızdır. "Klasik girişimci türünü" Goethe'nin en yıkıcı ve en yaratıcı baştan çıkarıcısı Faust'ta bulması bu bakımdan anlamlıdır. Solness'in histerik bir iffet duygusu içinde Hilda ile yaptığı zinada ya da Borkman'ın baldızına duyduğu bastırılmış aşkta görüldüğü üzere Ibsen'de de girişimcinin eğretilemeli bakışı erotik bir bileşene sahiptir.

23 Edward Chancellor, *Devil Take the Hindmost: A History of Financial Speculation*, New York, 1999, s. xii

der. Borkman da (modern kapitalizmin ilk balonlarından biri olan) South Sea Company'nin müdürünün hep kullandığı aynı "kâhince üslup" ile konuşuyor;[24] ölüm döşeğindeki Faust'un büyük –ve kör– bakışıyla, "altın çağın insanlığın gerisinde değil, önünde uzandığı" inancıyla. Gerschenkron ekonominin toparlanması için ihtiyaç duyulan "güçlü bir ilaç" olarak görüyordu bunu:

> Fiyorttaki büyük buharlı gemilerden çıkan dumanı görebiliyor musun? Hayır mı? Ben görebiliyorum... Duyuyor musun? Nehrin aşağısında fabrikalar uğulduyor! Benim fabrikalarım! Benim kurmuş olabileceğim fabrikalar! Nasıl işlediklerini duyabiliyor musun? Şimdi gece vardiyası. Gece gündüz çalışıyorlar.[25]

Öngörülü, despot, yıkıcı, kendini de yıkan: Ibsen'in girişimcisi böyledir. Borkman, *The Ring*'deki [*Halka*] Alberich gibi, altına olan düşkünlüğünden uzaklaşmış ve hapse atılmıştır; kendini bir sekiz sene daha evine hapseder ve gördüğü bir sanrıyla buzların içinde ölüme yürür. Geç dönem Ibsen için girişimci işte bu yüzden önemlidir: Kibir ve tragedyayı, dünyaya yeniden getirir. Modern tirandır o: 1620'de yazılmış olsaydı *John Gabriel Borkman*'ın başlığı *Banker'in Tragedyası* olurdu. Solness'in yükseklik korkusu bu durumun kusursuz bir göstergesidir: Krallıklar kuran birinin sahip olması beklenen ölümcül gözü karalıktan sakınmak için bedenin gösterdiği çaresiz çaba. Fakat ruh çok güçlüdür. İnşa ettiği evin tepesine tırmanacak, Tanrıya meydan okuyacak –"Duy beni her şeye kadir olan... bundan sonra tüm dünyadaki en güzel şeyleri inşa edeceğim."–,[26] aşağıdaki kalabalığa el sallayacak... ve düşecektir. Bu tekinsiz kendini

---

24 *A.g.e.*, s. 74.

25 Ibsen, *Complete Major Prose Plays*, s. 1020.

26 *A.g.e.*, s. 856.

ateşe verme eylemi benim son soruma yerinde bir giriştir: Ibsen'in Avrupa burjuvazisi hakkındaki hükmü nedir? Bu sınıf dünyaya ne getirmiştir?

Bunun yanıtı 1880'lerin ve 1890'ların ötesine geçen daha geniş bir tarihsel yelpazededir, yelpazenin merkezindeyse 19. yüzyılın büyük endüstriyel dönüşümü yatar. Bundan önce, burjuvazinin istediği şey, Büyük Frederick'e verilen o ünlü yanıtta olduğu gibi, yalnız bırakılmaktı ya da en fazla tanınmak ve kabul görmekti. Hırsları bakımından fazla mütevazı, Robinson Crusoe'nun ya da Wilhelm Meister'ın babasında olduğu gibi fazla dardı. Çalışma ve dinlenme arasında duran ve neredeyse tıbbi bir mefhum olan "konfor"u istiyordu. Esenlikten anladığı şey zevkti. *Fortuna*'nın dönekliklerine karşı sonu gelmez bir mücadeleye kapılan bu genç burjuva, düzenli ve dikkatliydi. İlk Buddenbrookların "olgulara duyduğu neredeyse dinsel saygı"ya sahipti. Ayrıntıların adamıydı. Kapitalist tarihin düzyazısıydı.

Sanayileşmeden sonra, düşündüğümüzden daha yavaş bir biçimde de olsa –zamandizinsel olarak bakıldığında, Ibsen'in bütün oyunları Arno Mayer'in "eski rejimin dayanıklılığı" dediği döneme denk düşer– burjuva egemen sınıf haline gelir, elinin altında sanayinin muazzam araçları vardır. Gerçekçi burjuva yaratıcı yıkıcılık, analitik düzyazı, dünyayı dönüştüren eğretilime tarafından kapı dışarı edilir. Dram, bu aşamayı romandan daha iyi yakalar. Artık eksen geçmişin dengeli bir biçimde kayıt altına alınmasından –*Robinson*'un ve *Meister*'in çift kayıt usulü muhasebe defterinden– geleceğin cesurca şekillendirilmesine kaymıştır ki, dramatik diyaloğun tipik özelliğidir bu. *Faust*'ta, *Halka*'da, Ibsen'in son döneminde, karakterler "kurgularlar", uzak geleceğe bakarlar. Ayrıntılar hayal gücünün yanında; gerçek mümkün olanın yanında cüce gibi kalır. Kapitalist kalkınmanın *şiiridir* bu.

Mümkün olanın şiiri... Burjuvanın büyük fazileti dürüstlüktür, demiştim önceki sayfalarda. Fakat dürüstlüğün yüzü geçmişe dönüktür. Eğer geçmişte yanlış bir şey yapmadıysanız, dürüstsünüzdür. Girişimcinin zaman kipi olan gelecek zamanda dürüst olamazsınız. Bundan beş yıl sonra petrol ya da benzer başka bir şeyin fiyatına ilişkin yapılmış "dürüst" bir öngörü ne demektir? Dürüst olmak *isteseniz* bile olamazsınız. Çünkü dürüstlüğün olgulara ihtiyacı vardır, vurgunculuğun en zararsız halinde bile olgular yoktur. Mesela Enron örneğinde büyük üçkâğıtçılığa doğru atılan adımlardan biri, piyasa fiyatları üzerinden düzenli kâr/zarar beyanına dayalı muhasebe sisteminin [*mark-to-market accounting*] benimsenmesiydi: Gelecekte (kimi zaman, yıllar sonra) elde edilecek kazançlar halihazırda mevcut gibi gösteriliyordu. Menkul Kıymetler ve Borsalar Komisyonu'nun, sahip olunan varlıkların değeri üzerine yapılan bu "vurgunculuğu" meşru kıldığı gün, Jeff Skilling ofisine şampanya getirmişti: Muhasebeciliğin klasik tanımı olan "uzmanlaşılmış şüphecilik" –gerçekçiliğin poetikasına da çok benzer– artık bitmişti. Muhasebecilik şimdi bir öngörüydü. "Bu artık bir iş değil, bir misyondu. ...Tanrı'nın işini yapıyorduk."[27] Dava açılınca Skilling böyle dedi. Borkman: Konjonktür, arzu, düş, halüsinasyon ve aleni sahtecilik arasındaki ayırımı artık yapamayan karakter.

Burjuvazi dünyaya ne getirdi? Toplum üzerindeki çok daha rasyonel ve irrasyonel hâkimiyetin bu çılgın çatallanmasını. Biri sanayileşmeden önce, diğeri de sonra gelen iki ideal-tip Weber ve Schumpeter tarafından aklımıza kazınmıştır. Kapitalizmin geç geldiği ve az engelle karşılaştığı bir ülkeden gelen Ibsen'in iki yüzyılı yirmi yıla sığdıracak fırsatı –ve dehası– vardı. Gerçekçi burjuva, ilk dönem oyunla-

27 Bethany McLean ve Peter Elkind, *The Smartest Guys in the Room: The Amazing Rise and Scandalous Fall of Enron*, Londra, 2003, s. XXV.

rında yaşar: Lona, Nora ve belki de *Hayaletler*'deki Regina. Bir kadın olarak gerçekçi: Kendi zamanına göre tuhaf bir seçim (*Karanlığın Yüreği*: "Kadınların gerçeklere böyle yabancı olmaları tuhaftır"). Mill'in *Kadınların Köleleştirilmesi* [*Subjection of Women*] kitabının ruhuna sahip, radikal bir tercihtir aynı zamanda. Fakat burjuva "gerçekçiliğinin" kapsamı anlamında bir hayli kötümserdir: [Bir kadın olarak gerçekçi] genel olarak toplumda değil, ancak mahrem alanda –çekirdek ailenin ve onun yalanlarının turnusolu olarak– tahayyül edilebilir. *Bebek Evi*'nin sonunda Nora'nın söyledikleri Wollstonecraft'ın, Fuller'in ve Martineau'nun yazdıklarını yankılar:[28] Fakat bu yazarların kamusal dayanakları şimdi oturma odasında (ya da Bergman'ın ünlü sahnelemesinde olduğu gibi yatak odasında) kilitli kalmıştır. Bu nasıl bir çelişkidir: Avrupa kamusal alanını sarsan bu dram, kamusal alana gerçekten *inanmaz* bile. Sonrasında yaratıcı yıkım ortaya çıkınca, Borkman'ın ve Solness'in yıkıcı eğretilemelerine göğüs gerecek Noralar kalmaz. Aksine Hilda, "yapı ustam"[29] dediği kişinin intihara meylettiren sanrılarını kışkırtır. Gerçekçilik ne kadar elzemse, o kadar düşünülemez olur.

İyi *Bürger* ve ilkesiz finansör arasındaki "uzlaşmaz çelişkiden" bahseden Alman bankerini hatırlayalım. Ibsen elbette bunlar arasındaki farkı biliyordu ve kendisi bir oyun yazarı olarak çalışmasını temellendirebileceği nesnel bir çatışma arıyordu. Neden burjuvazinin kendi içindeki bir çelişkiyi kullanmadı? Böyle yapmak çok da anlamlı olurdu ama o zaman Ibsen olmak yerine Shaw olurdu. O yine de bildiğini okudu. Çünkü bu iki burjuva figürü arasındaki fark belki

---

28 Nora'nın konuşmasının kaynakları Joan Templeton tarafından belirlenmiştir. Bkz. Alisa Solomon, *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*, Londra/New York, s. 50.

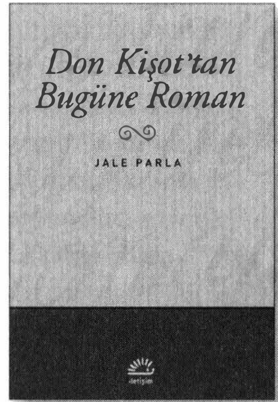
29 Ibsen, *Complete Major Prose Plays*, s 29.

“uzlaşmaz” olabilir ama kesinlikle gerçek bir *çelişki* değildir. İyi *Bürger* asla yaratıcı yıkımcıya direnebilecek ve onun iradesine göğüs gerebilecek güce sahip olamayacaktı. Burjuva gerçekçiliğinin bu kapitalist megalomani karşısındaki acizliğinin farkına varmak: Ibsen'den bugünün dünyasına kalan ders işte bu.

JALE PARLA

Don Kişot'tan Bugüne Roman

389 sayfa



Türk ve dünya edebiyatının en önemli yazarları ve kaleme aldığı unutulmaz metinleri arasında keyifli bir yolculuğa çıkmak ister misiniz? Bu eşsiz yolculukta size roman geleneğinin atası kabul edilen Cervantes'ten başlayarak, Batı romanına adını yazdıran Laurence Sterne, Denis Diderot, Henry Fielding, Emily Bronté, Charles Dickens, Joseph Conrad, James Joyce, Alain Robbe-Grillet, Italo Calvino gibi yazarlar eşlik edecek; bu gezinin Türkiye etabında ise rehberleriniz Ahmet Mithat, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Latife Tekin ve Orhan Pamuk gibi usta kalemler olacak. Jale Parla'nın yaklaşık on yılını verdiği bu çalışma, bir yandan Don Kişot'tan bugüne kadar roman sanatının geçirdiği aşamaları ve Cervantes'in romana etkilerini incelerken, öte yandan romanı anlatı kuramı içine yerleştiriyor ve dünya romanının önemli yazarlarının yapıtlarını karşılaştırmalı olarak inceliyor. Jale Parla, edebiyat sosyoloji yaklaşımıyla kaleme aldığı çalışmasında, bir roman okumasına eşlik etmenin çok ötesinde, roman sanatı ve tarihi üzerine kapsamlı ve titiz bir araştırmacı kimlik de sergiliyor. Bu öncü çalışmanın önemli bir katkısı , "yazar", "yaratı", "dil", "okur" ve "zaman" kavramları üstüne roman sanatının doğuşundan bugüne dek sürdürülen tartışmalara getirilen yeni boyutlar. Kitabın öne çıkan özelliklerinden biri de dili; asla teorik metinlerin kuruluğuna düşmeyen anlatımı, bir roman tadında okunabiliyor. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, ister okur olsun isterse yazar, romanla uzaktan yakından ilişkisi olan herkesin okuması, hatta başucunda bulundurması gereken bir kitap.

Franco Moretti, edebiyat tarihi ve eleştirisi konusunda özgün örnekleri ve renkli dili nedeniyle istisnai bir figürdür. *Burjuva*'da da aynı şekilde özgün bir tartışmayı ortaya atar: Moretti için faydalı, verimlilik, konfor, ciddi, tesir, ağırbaşlı gibi sözcüklerin neler anlatmak üzere kullanıldığı ve bu kullanımların tarihsel dönüşümü çarpıcıdır. Romanın nasıl yazıldığı, metnin ne şekilde inşa edildiği, bu inşanın dayanakları da şaşırtıcıdır. Roman denilen metin türünde burjuva kültürünün izi ve etkisi neleri değiştirmiştir? Daha önce "o" anlamlarıyla okunmamış ya da "o" anlamları baskın olmamış kelimelerin içerikleri nasıl değişmiştir? Yazının biçimi burjuva kültüründen hangi izleri taşımaktadır? Edebiyatta ve sanatta burjuva etkisi dediğimiz özellikler nelerdir? Moretti'nin cevabını aradığı sorular bunlardır.

Burjuva, bir toplumsal sınıfın içinde yaşadığımız kültüre vurduğu damgayı zarif bir eleştiriyle gözler önüne seriyor.





